Jahrgang X 1956/57

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

Copyright 1957 Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden

Inhaltsverzeichnis X. Jahrgang 1956/57

1. Aufsätze

Alexandre, Alexandre: Der Eisenbildhauer César, I/II, 80
Bender, Paul: Drahtplastik, I/II, 9
Curjel, Hans: Zum Tode des Kunstsammlers Emil G. Bührle, IV, 60
Dangers, Robert: Picasso — „Peinture écrite", IV, 44
Ege, Friedrich: Helene Schjerfbeck, I/II, 103
Ertel, K. F.: Zum Tode von Rolf Müller-Landau, IV, 60
Eschmann, E. W.: Walter Helbig, V, 49
Fischer, Klaus J.: Vorwort zum X. Jahrgang, I/II, 3
Zwischen dem Ungefähren und Präzisen, V, 3
Flemming, Hanns Theodor: Abstrakte Kunst unterm roten Stern, III, 50
Goerres, Kh.: Karl Fred Dahmen, V, 30
Grisebach, Hanna: Max Peiffer-Watenphul, III, 16
Grohmann, Will: Pellon I/II, 78
Henze, Anton, Nochmals: Die Tragödie von Essen, I/II, 66
Herrmann, Marcelle: Malerei in Israel, I/II, 79
Hodin, J. P.: Emilio Greco, I/II, 101
Hofmann, Werner: In memoriam Josef Hoffmann, I/II, 66
Der Wiener Maler Richard Gerstl, I/II, 99
Kerschbaumer, Anton: Aus seinen unveröffentlichten Tagebüchern und Briefen, III, 14
Kleehoven, Hans Ankwicz von: Fritz Hundertwasser, V, 50
Kultermann, Udo: Internationale Architektur der Gegenwart, VI, 3
Lackner, Stephan: Aus Briefen Max Beckmanns, I/II, 4
Luft, Werner: Malerei in Berlin, III, 3
Malerei in Norddeutschland, III, 6
Platschek, Hans: Wortbilder, I/II, 13
Redaktion: Die bedeutendsten Bauten des 20. Jahrhunderts, VI, 51
Redon, Odilon: Aufzeichnungen, IV, 7
Roh, Franz: Das Geheimnis der Stille, I/II, 7
Max Ernst und der Surrealismus — sind sie noch aktuell? IV, 3
Roh, Juliane: Zum 80. Geburtstag von Gabriele Münter, IV, 60
Rolf Cavael, V, 51
Seckel, Curt: Guernica, I/II, 103
Spielmann, Heinz: Kennwort: Methode, III, 49
Thwaites, John A.: Francis Picabia — Der Antikünstler, IV, 41
Manessier und die Grenzlage, V, 49
Wescher, Herta: Das heutige Klebebild, V, 32
Wilhelm, Jean-Pierre: Das „Palais Idéal" des Briefträgers Cheval, IV, 43
Wingler, Hans Maria: Malerei in Hessen, III, 9

2. Ausstellungen

ars viva Baden-Baden 56 und Deutsche Graphik seit 1900 (Klaus J. Fischer), III, 53
Ausstellungen in München (Juliane Roh), I/II, 73
Beginn und Reife (Anton Henze), III, 53
Bonnard in Braunschweig (Werner Luft), IV, 50
Cézanne in Zürich (Egon Vietta), III, 51
Das kleine Bild (Egon Vietta), IV, 48
Deutscher Künstlerbund 1956 in Düsseldorf (Klaus J. Fischer), I/II, 67
Dokumentation des Kubismus (Rike Wankmüller), I/II, 76
Englischer Kunstbrief (Hilde Spiel), I/II, 73
Grieshaber, ein „Spezialist" in der Kunst (Hannelore Schubert), IV, 50
Internationale Sezession 1956 in Baden-Baden (Klaus J. Fischer), IV, 47
Kamper, Paul, und Matsue Tsuzava (Baron Döry), I/II, 72
Kandinsky und Gabriele Münter in der Münchener städtischen Galerie (Juliane Roh), V, 52
Kerg, Theo: Zu seinen Ausstellungen in Deutschland (Franz Roh), I/II, 71
Klee, Paul (Rike Wankmüller), III, 52
Künstlerbund Baden-Württemberg (Fritz Seitz), III, 52
Malerei und Plastik in Westdeutschland 1956 (John Anthony Thwaites), IV, 46
Maler und Bildhauer der jungen Generation in Stuttgart (Franz Roh), I/II, 69
Maler vom Rhein und von der Saar in der Galerie Raymond Duncan, Paris, Juni — Juli 1956 (K. F. Ertel), I/II, 72
Marcs letztes Skizzenbuch (Friedrich Bayl), I/II, 70
Moderne belgische Kunst (Hannelore Schubert), I/II, 70
Pariser Kunstbrief (Georges Schlocker), I/II, 75
Pariser Kunstbrief (Klaus J. Fischer), IV, 49
Pariser Kunstbrief (Klaus J. Fischer), V, 55
Pariser Kunstbrief (Karin Fischer), VI, 54
Sonderborg - Götz, ein ungleiches Paar (Hannelore Schubert), V, 53
Soulages (John Anthony Thwaites), I/II, 77
Valloton in der Basler Kunsthalle (Manfred Schlösser) V, 54
Van Gogh in München (Erhard Göpel), III, 51
Venediger Biennale, die 28. (Juliane Roh), I/II, 97
Vlaminck, ein Maler von Sentiment (John Anthony Thwaites), I/II, 78
Westfälische Ausstellungschronik (Anton Henze), VI, 53
Wotruba in Baden-Baden (Leopold Zahn), V, 53

3. Bilder

Afro, I/II, 83
Albers, Josef, VI, Umschlag
Alcopley, V, 35
Alexandre, Alexandre, I/II, 62
Apollonio, Umbro, I/II, 62
Ardon, Mordecai, I/II, 96
Bachmann, Hermann, III, 18
Baerwind, Rudi, III, 40; IV, 39
Bakema, VI, 40
Banc, Jef, VI, 54

Out at Bindery 12 28 58

Bargheer, Eduard, III, 30
Basedow, Heinrich, III, 36
Baumeister, Willi, I/II, 16
Beaudouin, Eugène, VI, 36
Beckmann, Max, I/II, 17, 18, 19, 20
Bendixen, Klaus, I/II, 52
Berke, Hubert, IV, 38
Bertoni, Wander, I/II, 90
Blake, William, I/II, 57
Blume, Peter, IV, 23
Bluth, Manfred, III, 22
Bonnard, Pierre, IV, 40
Bratby, John, I/II, 56
Brendel, W., IV, 39
Breuer, Marcel, VI, 19
Brocquy, Louis Le, I/II, 87
Broek, van den, VI, 40
Brüning, Peter, I/II, 52
Bruns, Alfred, III, 29
Buckminster Fuller, Richard, VI, 22
Bueno, Antonio, IV, 28
Buffet, Bernard, I/II, 58
Burgert, Helmut, III, 25
Burri, Alberto, V, Umschlag, 10, 11
Busse, Hal, I/II, 52
Butler, Reg, I/II, 35
Calder, Alexander, I/II, 39
Camaro, Alexander, III, 19
Carrade, IV, 39
Castel, Moshe, I/II, 96
Cavael, Rolf, IV, 39
César, I/II, 40, 41
Cézanne, Paul, III, 2. Umschlagseite
Chadwick, Lynn, I/II, 81
Cimiotti, Emil, I/II, 53
Cobean, Sam, III, 52
Consagra, P., I/II, 99
Cooper, Austin, V, 35
Coppel, Jeanne, V, 33, 35
Courtin, Pierre, V, 19
Coutaud, Lucien, IV, 24
Curjel, Hans, I/II, 62
Czokor, Franz Theodor, I/II, 62
Dahmen, K. F., V, 36—39
Dali, Salvadore, IV, 22, 23
Damian, Horia, V, 20
Dangelo, V, 52
Danusso, Arturo, VI, 33
Deutsche Schule, 16. Jahrhundert, IV, 27
Deyrolle, J., IV, 39
Dietrich, Hubert, V, 14
Drenkhahn, Reinhard, III, 31
Drew, Jane, VI, 46, 47
Eiermann, Egon, I/II, 36
Elsaß, Paul, I/II, 55
Ensor, James, I/II, 54
Epple, Waldemar, IV, 39
Erni, Hans, I/II, 38
Ernst, Max, IV, Umschlag, 3—6, 9—17, 54
Ertel, K. F., I/II, 62
Eskimo-Plastik, Kanada, VI, 48
Eychmüller, Hans Frieder, VI, 40
Fassbender, Josef, I/II, 48
Fauser, Arthur, III, 39
Feito, Luis, V, 16
Felsenmalerei, V, 5, 31
Fiedler, Arnold, III, 35
Fietz, Gerhard, IV, 38
Fischer, Klaus J., I/II, 53, 62, 70, 105; III, Umschlag, IV, 2. Umschlagseite, 39; V, 25
Flemming, Hanns Theodor, I/II, 62
Fornaroli, Antonio, VI, 33
Franck, die Galerie, III, 38
Frank, Franz, III, 45
Fry, Maxwell, VI, 46, 47
Gabo, Naum, I/II, 32
Gaul, Winfred, IV, 39
Georges, Claude, V, 27
Gerstenberg, Kurt, I/II, 62
Gerstl, Richard, I/II, 45—47
Giacometti, Alberto, I/II, 31, 38
Gonzalez, Julio, I/II, 34
Gotsch, Friedrich Karl, III, 36
Götz, K. O., III, 42; IV, 39
Götz, Lothar, VI, 38
Grasser, Erasmus, I/II, 28
Greaves, Derrick, I/II, 56
Greco, Emilio, I/II, 93
Grieshaber, H. A. P., III, 8; IV, 38
Grimm, Willem, III, 36
Grochowiak, Th., IV, 39
Gropius, Walter, VI, 17
G'schrey, Paran, III, 19
Guitet, James, IV, 39; V, 18
Guttuso, Renato, I/II, 86
Hajek, Herbert, I/II, 53
Hartung, Hans, I/II, 36, 48; IV, 49
Heiliger, Bernhard, I/II, 91
Helbig, Walter, V, 48
Heldt, Werner, III, 4, 17
Hellmuth, VI, 22
Henze, Anton, I/II, 62
Hildebrandt, Hans, I/II, 63
Hillmann, Hans, III, 13
Hintschich, Gerhard, III, 11, 39
Hoehme, Gerhard, I/II, 49
Hoflehner, Rudolf, I/II, 92
Hofmann, Werner, I/II, 63
Hops, Tom, III, 30
Hundertwasser, Fritz, V, 43—45
Jaenecke, Fritz, VI, 42
Jaenisch, Hans, I/II, 49; III, 20
Janssen, Horst, III, 34
Jaquet-Droz, I/II, 39
Jené, Edgar, IV, 26
Johnson, Philip, VI, 21
Kalinowski, Horst-Egon, V, 21
Kamper, Paul, I/II, 55
Kandinsky, Wassilij, V, 46
Karskaya, Ida, V, 33
Kaschnitz, Marie-Luise von, I/II, 63
Kerg, Théo, I/II, 54
Kerschbaumer, Anton, III, 46—48
Kinkel, Hans, I/II, 63
Kirchner, Harald, I/II, 51
Kleint, Boris, V, 23
Kliemann, Carl-Heinz, III, 18
Koenig, John, V, 15, 34
Kögler, Harry, I/II, 50
Kokoschka, Oskar, I/II, 39
Kosaka, Hideo, VI, 45
Kramer, Edith, V, 34
Kreutz, Heinz, IV, 39
Kricke, Norbert, IV, 38
Kröger, Klaus, III, 33
Kronenberg, Fritz, III, 31
Kubicek, Juro, III, 24
Kubin, Alfred, V, 60
Kügler, Rudolf, III, 19
Kuhn, Hans, III, 27

Kultermann, Udo, I/II, 63
Kunz, Karl, III, 45
Lachaise, Gaston, I/II, 30
Lackner, Stephan, I/II, 63
Lahs, Kurt, I/II, 48
Lammeyer, Ferdinand, III, 37
Lassaw, Ibram, I/II, 37
Laubiès, IV, 39
Le Corbusier, VI, 37, 46, 47, 50, 51
Lehmann, Kurt, I/II, 50
Lehmbruck, Wilhelm, I/II, 31
Leinweber, VI, 22
Lemcke, Dietmar, III, 18
Leonhard, Kurt, I/II, 63
Linck, Walter, I/II, 88
Linke, Gerhard, III, 29
Lint, Louis van, I/II, 51
Lopez, Raymond, VI, 36
Louis, Norbert, I/II, 55
Mack, Heinz, V, 51
Macke, August, VI, 53
Manessier, Alfred, V, 40—42
Marc, Franz, I/II, 54
Mardall, VI, 41
Mauke, Rudolf, I/II, 50
Mayekawa, Kunio, VI, 44
Meier-Denninghoff, Brigitte, I/II, 51; IV, 38
Meistermann, Georg, IV, 39
Mendelson, Marc, I/II, 51, 89
Mexico-City, Universitätsstadt, VI, 24—26
Micus, Eduard, V, 16
Middleditch, Edward, I/II, 56
Mies van der Rohe, Ludwig, VI, 18
Miro, Joan, I/II, 14
Moore, Henry, I/II, 33
Moreni, Mattia, I/II, 85
Münter, Gabriele, V, 47
Nallard, Louis, V, 15
Nervi, Pier Luigi, VI, 19, 33, 34, 35
Neuner-Kayser, Eve, I/II, 55
Neutra, Richard J., VI, 27
Niemeyer, Oscar, VI, 31, 32
Notke, Bernt, I/II, 29
Nowicki, Matthew, VI, 22
Nowosielski, Jerzy, I/II, 86
Orto, Egidio Dell', VI, 33
Oud, J. J. P., VI, 14
Palais, Idéal, IV, 30—37
Parisi, Ico und Luisa, VI, 34
Pellon, Gabriel, V, 22
Picabia, Francis, IV, 29, 42
Picasso, Pablo, I/II, 38, 59
Platschek, Hans, III, 41; IV, 39
Pomodoro, Arnaldo, I/II, 43
Pomodoro, Gio, I/II, 42
Ponti, Gio, VI, 33
Prampolini, Enrico, I/II, 84
Puig, August, V, 17
Redon, Odilon, IV, 18, 19
Reich an der Stolpe, S., III, 40
Reissmüller, Wilhelm, I/II, 44
Retz-Schmidt, Rolf, III, 33
Richter-Starke, Beate, III, 53
Ritschl, Otto, I/II, 50; III, 43; IV, 39
Roh, Juliane, I/II, 63
Roselli, Alberto, VI, 33
Rosenberg, VI, 41
Rudolph, Paul, VI, 20
Ruzicka, Franz, III, 12
Saarinen, Eero, VI, 23
Sakakura , Junzo, VI, 43
Samuelson, Sten, VI, 42
Seitz, Fritz, I/II, 52
Seitz, Gustav, III, 62
Seurat, I/II, Umschlag; 21—27
Skodlerak, Horst, III, 28
Smith, Jack, I/II, 56
Soane, John, IV, 57
Sonderborg, K. R. H., IV, 38
Soulages, Pierre, I/II, 60, 61
Spiel, Hilde, I/II, 64
Spiller, Jürg, V, 57
Schiele, Egon, IV, 51
Schjerfbeck, Helene, I/II, 94, 95
Schlocker, Georges, I/II, 64
Schlotter, Eberhard, I/II, 55; III, 44
Schmurr, Wilhelm, I/II, 49
Schneider-Esleben, VI, 39
Schömbs, IV, 39
Schongauer, Martin, I/II, 29
Schultze, Bernard, IV, 39, 49
Schumacher, Emil, IV, 39; V, 26
Staël, Nicolas, de, I/II, 68
Steinberg, Saul, VI, 61
Steinforth, Peter, I/II, 49
Steneberg, Eduard, III, 39
Stromberger, Hildegard, III, 32
Tabuchi, Yasse, V, 12, 13
Tanguy, Yves, I/II, 11; IV, 25
Tàpies, Antonio, V, 6—9
Teuber, Hermann, III, 17
Thieler, Fred, I/II, 49; IV, 38
Thiemann, Hans, III, 21
Thwaites, John Anthony, I/II, 64
Toti, I/II, 85
Trier, Eduard, I/II, 64
Trökes, Heinz, III, 23; IV, 38
Tsuzawa-Kamper, Matsue, I/II, 55
Uhlmann, Hans, I/II, 36
Valloton, Felix, V, 54
Valtolina, Guiseppe, VI, 33
Vantongerloo, I/II, 37
Vasarély, Victor de, I/II, 80
Velde, Geer van, I/II, 51
Vietta, Egon, I/II, 64
Villanueva, Carlos Raul, VI, 28—30
Villon, Jacques, I/II, 59, 75, 82
Wachsmann, Konrad, VI, 38
Wagner, Rolf, I/II, 38
Wankmüller, Rike, I/II, 64
Weber, Heinz, III, 25
Werner, Theodor, III, 26
Wescher, Herta, I/II, 64
Wessel, Wilhelm, IV, 39; V, 28
Wessel-Zumloh, Irmgard, IV, 38
Weston, Edward, IV, 20, 21
Wienert, Karl-Heinz, I/II, 53
Wind, Gerhard, III, 33
Wotruba, Fritz, I/II, 37
Wright, F. L., VI, 5
Yamada, Mamoru, VI, 44
Yamasaki, VI, 22
Yorke, VI, 41
Yoshizaka, Takamasa, VI, 45
Zach, Thomas, III, 40

Zahn, Leopold, I/II, 64
Zanartu, V, 24
Zehrfuß, Bernhard H., VI, 19
Ziegert, Max, III, 5
Zimmermann, Mac, I/II, 48
Zippel, Eva, I/II, 52

4. Farbtafeln

Baumeister, Willi, Montaru, 1953, III
Bissière, Roger, Komposition, 1956, I/II
Cavael, Rolf, 1956, V
Corinth, Lovis, Selbstbildnis, 1913, I/II
Ernst, Max, Nach Art der Tauben, 1955, IV
So ist es schön genug, 1956, IV
Le Corbusier, Oberster Gerichtshof in Chandigarh, VI
Peiffer-Watenphul, Max, Ca'Foscari, 1947, III
Pellon, Gabriel, Opus 25, I/II
Soutine, Chaün, Le Dindon Blanc, I/II
Stubbins, Hugh, Berliner Kongreßhalle, VI
Tàpies, Antonio, Peinture, 1955, V

5. Buchbesprechungen

Absender Deutschland (Friedrich H. Schwank), IV, 59
Apuleius: Amor und Psyche (Christoph Sasse), III, 58
Arango Jorge und Carlos Martinez: Arquitectura en Columbia (Hans Platschek), VI, 60
Bauhaus 1919—1928 (Hans Hildebrandt), I/II, 106
Bense, Max: Aesthetica (Günther Busch), V, 56
Bense, Max: Aesthetische Information (Günther Busch), V, 56
Bihalji-Merin, O.: Jugoslawien (Suzanne Fischer), III, 58
Bihalji-Merin, O.: Moderne deutsche Kunst (X), IV, 58
Brachert, Thomas: Gemäldepflege (Anny Schröder), IV, 59
Braunfels, Wolfgang: Meisterwerke Europäischer Malerei (Karin Fischer), I/II, 108
Burckhardt, Jakob: Die Kultur der Renaissance in Italien (Karin Fischer), IV, 59
Buildings for Business and Government (Udo Kultermann), VI, 56
Bülow, Catharina: Das Kachelbuch (Suzanne Fischer) IV, 59
Dahinden, Justus: Versuch einer Standortbestimmung der Gegenwartsarchitektur (Udo Kultermann), VI, 57
Die Sammlung Parthenon (Felix Eckstein), III, 57
Fischel, Lilli: Die Karlsruher Passion und ihr Meister (X), I/II, 108
Giedion, Siegfried: Architektur und Gemeinschaft (Udo Kultermann), VI, 57
Gropius, Walter: Architektur — Wege zu einer optischen Kultur (Udo Kultermann), VI, 57
Hagen, Kasimir: Aus Kunst und Leben (X), IV, 59
Hager, Fiensch, Imdahl: Studien zur Kunstform (Friedrich H. Schwank), IV, 59
Handbuch moderner Architektur der Gegenwart (Udo Kultermann), VI, 56
Hatje, Gerd: Neue Möbel (Hans Curjel), IV, 56
Henze, Anton: Le Corbusier (Leopold Zahn), VI, 60
Hess, Walter: Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler (Rike Wankmüller), III, 58
Heuß, Theodor: Hans Poelzig — ein Lebensbild des Baumeisters (Udo Kultermann), I/II, 105
Heuß, Theodor: Zur Kunst dieser Gegenwart (K. F. Ertel), IV, 56
Hoffmann, Hubert: Neue deutsche Architektur (Udo Kultermann), VI, 55
Jappe, Hajo: Rom in seinen Kunstdenkmalen (Heribert Rams), IV, 59
Johnson, Philip C.: Mies van der Rohe (Udo Kultermann), VI, 55
Kalender 1957 (Suzanne Fischer), III, 57
Klee, Paul: Das bildnerische Denken (Klaus J. Fischer), V, 57
Klee, Paul: Tagebücher 1898—1918 (Leopold Zahn), VI, 59
Kokoschka-Literatur (J. P. Hodin), III, 55
Kokoschka-Literatur (J. P. Hodin), V, 59
Koike, Shinji: Contemporary Architecture of Japan (Udo Kultermann), VI, 55
Kranz, Kurt: Variationen über ein geometrisches Thema (Hans Curjel), IV, 58
Kusenberg, Kurt: Mit Bildern leben (Leopold Zahn), I/II, 106
Marcks, Gerhard: Africana (Egon Vietta), IV, 59
Meier-Oberist, Edmund: Kulturgeschichte des Wohnens im abendländischen Raum (Franz Roh), VI, 58
Melchers, Bernd: Blumen aus dem alten China (Friedrich H. Schwank), IV, 59
Mindlin, Henrique E.: Neues Bauen in Brasilien (Udo Kultermann), VI, 56
Münz, Ludwig: Rudolf von Alt (Beate Richter-Starke), III, 58
Novotny, Fritz: Oskar Laske (Beate Richter-Starke), III, 58
Novotny, Fritz: Anton Romako (Beate Richter-Starke), III, 58
Papadaki, Stamo: Oscar Niemeyer, works in progress (Udo Kultermann), VI, 55
Ragon, Michel: L'aventure de l'Art Abstrait (John Anthony Thwaites), III, 56
Rothe, Hans: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste (Peter Brockmeier), I/II, 108
Salis, Arnold von: Die Kunst der Griechen (Felix Eckstein), III, 57
Schaefer-Simmern, Henry: Sculpture of Europe today (Priska von Martin), I/II, 109
Schmidt, Gerhard: Neue Malerei in Österreich (Leopold Zahn), IV, 51
Seitz, Gustav: Skulpturen und Zeichnungen (K. F. Ertel), I/II, 109
Seuphor, Michel: Piet Mondrian (Hannelore Schubert), IV, 60
Severud, Fred N. und Anthony F. Merrill: The bomb, survival and you, protection for people, buildings, equipment (Udo Kultermann), VI, 57
Stein, Gertrude: Autobiographie von Alice B. Toklas (Leopold Zahn), III, 54
Strüwe, Carl: Formen des Mikrokosmos, Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt (Fritz Landwehr), I/II, 107
Tapié, Michel: Un Art Autre (Klaus J. Fischer), IV, 52
Thöny, Wilhelm: . . . mit y (Suzanne Fischer), I/II, 109
Trowell, Margaret: Classical African Sculpture (Ferdinand Herrmann), IV, 57
Uhler, Fred: Romanik in Frankreich (Karin Fischer), III, 58
Velde, Henry van de: Zum neuen Stil (Hans Hildebrandt), I/II, 106
Weigert, Hans: Die Kunst am Ende der Neuzeit (Hans Curjel), VI, 61

10. J

10. JAHRGANG
1/2

DAS KUNSTWERK

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 1-2 1956/57

INHALT

DAS KUNSTWERK eröffnet seinen zehnten Jahrgang 3
Stephan Lackner: Aus Briefen Max Beckmanns 4
Franz Roh: Das Geheimnis der Stille: Seurat als Zeichner 7
Paul Bender: Drahtplastik 9
Hans Platscheck: Wortbilder 13
Wassily Kandinsky: Im Wald 14
Joan Mirò: Poetisches Spiel 14
Giorgio de Chirico: Traum 14
Henri Michaux: Brief 15
Willi Baumeister: Zigarren 16
Bildteil 17 - 64
Biographische Notizen 65
Anton Henze: Nochmals: Die Tragödie von Essen 66
W. H.: In memoriam Josef Hoffmann 66
Klaus J. Fischer: Ausstellung Deutscher Künstlerbund 1956 in Düsseldorf 67
Franz Roh: Maler und Bildhauer der jungen Generation in Stuttgart 69
Friedrich Bayl: Zu Franz Marc's letztem Skizzenbuch 70
Hannelore Schubert: Moderne belgische Kunst 70
Franz Roh: Theo Kerg. Zu seinen Ausstellungen in Deutschland 71
K. F. Ertel: Maler vom Rhein und der Saar in der Galerie Raymond Duncan, Paris, Juni - Juli 1956 72
BLD.: Paul Kamper und Matsue Tsuzava 72
Juliane Roh: Ausstellungen in München 73
Hilde Spiel: Englischer Kunstbrief 73
Georges Schlocker: Abgeschwächte Abstraktion 75
Rike Wankmüller: Eine Dokumentation des Kubismus 76
John Anthony Thwaites: Soulages 77
Ein Maler von Sentiment 78
Will Grohmann: Pellon 78
Marcelle Herrmann: Malerei in Israel 79
Alexandre Alexandre: Der Eisenbildhauer César 80
Bildteil: 81 - 96
Juliane Roh: Die 28. Venediger Biennale 97
Werner Hofmann: Der Wiener Maler Richard Gerstl 99
J. P. Hodin: Emilio Greco 101
Friedrich Ege: Helene Schjerfbeck 102
Curt Seckel: Guernica (1. Preis des Kunstkritikerwettbewerbs) 104
Bücher 105
Notizbuch der Redaktion 109
Allgemeines 111
Berichtigungen 111
Farbtafeln: Roger Bissière, Komposition, 1956
Lovis Corinth, Selbstbildnis, 1913
Gabriel Pellon, Opus 25, 1955
Soutine, Le Dindon blanc
Umschlagbild: Seurat, Le peintre au travail (um 1884)

Unser Kunstkritikerwettbewerb (Heft 3/IX)

hatte folgendes Ergebnis:

Den 1. Preis von DM 1000,— erhielt: Dr. Curt Seckel, München (Kennwort: Weimar)

Den 2. Preis von DM 500,— erhielt: Heinz Spielmann, Hagen (Kennwort: Methode)

Den 3. Preis von DM 300,— erhielt: Dr. Robert Dangers, Darmstadt (Kennwort: Alabaster)

Die Trostpreise (je ein Jahresabonnement DAS KUNSTWERK) verteilen sich auf folgende Einsender:

O. Bihalji-Merin, Belgrad (Kennwort: Guernica 1937)
Gerhard Baumgärtel, München (Kennwort: Keil)
Erika Hauser, Gosheim/Württ. (Kennwort: Längenberg)
Gotthard Klewitz, Düsseldorf (Kennwort: Hibou)
Herbert Klingst, Bückeburg (Kennwort: Zauberteppich)
Dietrich Sölle, Köln (Kennwort: Hasenohr)
Dr. Dorothee Sölle, Köln (Kennwort: Benjamin)
Dr. Alfred Scheidegger, Bern (Kennwort: Helveticus)
Agnes Pleterski, Hervest (Kennwort: Picasso-Kritik)
Pia Wilhelm, Hamburg (Kennwort: Bergkristall)

Wir beglückwünschen die Gewinner herzlichst und danken allen Einsendern für das Interesse, das sie an unserem Wettbewerb zeigten. Das Manuskript, das den 1. Preis erhielt, finden Sie im vorliegenden Heft veröffentlicht. Die mit dem 2. und 3. Preis ausgezeichneten Arbeiten erscheinen im nächsten Heft. Wir behalten uns vor, auch von den Manuskripten der Trostpreisgewinner das eine oder andere gelegentlich zu veröffentlichen.

Die Redaktion und das Preisrichterkollegium.

1/2 X

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) 12,60 DM. Einzelheft 4,50 DM. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon 5388. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 50288

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Lützelsteiner Weg; Auslieferung in Oesterreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien)

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Vogiergasse 7), Telefon 5388 und 3586

Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Verlagsdruckerei AGIS-DRUCK St. Tönis-Krefeld. Der Textteil ist gedruckt auf Reflexpapier der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler Stuttgart-S. Typografie: Klaus J. Fischer, Baden-Baden.

Gabriel Pellon, Opus 25, 1955

DAS KUNSTWERK ERÖFFNET MIT DER VORLIEGENDEN DOPPELNUMMER SEINEN ZEHNTEN JAHRGANG

Uns scheint, einem solchen Jubiläum kommt einige Bedeutung zu. Die Zahl derjenigen, die sich die bildende Kunst etwas angehen lassen, ist vor allem bei uns in Deutschland immer gering gewesen, geringer noch die Zahl derer, die an der Kunst so starken Anteil nehmen, daß sie sich mit ihrer intellektuellen Lage und ihrer Metamorphose beschäftigen.

Wohl gibt es Augenblicke, in denen Malerei und Plastik stärkere Beachtung finden, dann nämlich, wenn sie versprechen, wesentliche Aufschlüsse über die Struktur der Zeit zu geben. Solche Augenblicke, in denen das Interesse an der Kunst der Ungewißheit über das Dasein entspricht, währen meist kurz. In ihnen wird die Kunst nicht in erster Linie als aesthetisches Sein, sondern als Symptom einer existentiellen menschlichen Lage genommen.

DAS KUNSTWERK, das in einer solchen für alles Spirituelle glücklichen, für das Dasein aber unglücklichen Situation gegründet wurde, wirkte in den ersten Jahren nach dem Kriege wie ein Explosivstoff auf jene, die durch diese Zeitschrift erstmals mit der modernen, einer erregend und bestürzend neuen Kunst in Berührung kamen.

Seit dieser Zeit hat sich in der Breite – mögen die Wellen der derzeitigen Erregung heute auch schwächer nachklingen – ein auffälliger Wandel in der Gesinnung gegenüber der modernen Kunst vollzogen, auch wenn Schriften wie die von Sedlmayr und Melichar heute noch publikumssicher ihre Räsonnements verstreuen können und die Diskussion auf die unterste Stufe zurückzuwerfen suchen.

DAS KUNSTWERK hat jene Veränderung in der Einstellung zur modernen Kunst über neun Jahre mit Kommentaren begleitet.

Zwar kann man die Kommentierung von Malerei und Plastik, ihre Auslegung und Historisierung übertreiben. Der Feuilletonismus über Kunst deckt oft die geschichtlichen Konkreta zu, diese Konkreta verstellen zuweilen ihre metaphysischen Fundamente. Die Metaphysik der Kunst wiederum verdeckt leicht ihre realen Probleme, die von denen des Künstlers nicht losgelöst werden können. Die gesellschaftliche Zwischenlage der Kunst, die Differenz von Kunst und Publikum machen die Kommentare jedoch unerläßlich, wenn auch die Kunst manchmal einer Ausbeutung durch das Wort verfällt.

Der Standpunkt des KUNSTWERK war immer übernational, seit dem ersten Heft. Aber als Herausgeber einer deutschen Kunstzeitschrift gehen uns die Verhältnisse in Deutschland vor allem an. Deswegen leiten wir unser Jubiläumsheft mit brieflich unterbauten Erinnerungen an den großen deutschen Maler Max Beckmann ein, in dem sich das deutsche Kunstwollen so intensiv ausdrückt wie im Werke Seurats das französische. Mit Freude ergreifen wir die Gelegenheit, anläßlich der diesjährigen Biennale in Venedig auch die Universalität unserer Interessen besonders zu betonen.

Unseren Abonnenten möchten wir für ihre Treue und unseren Autoren, die wir in der Mitte des Heftes im Foto vorstellen, für ihre bereitwillige Mitarbeit herzlich danken. Wir hoffen, daß unsere Leser auch in Zukunft der Haltung des KUNSTWERK zustimmen und unsere Arbeit unterstützen.

K. J. F.

Stephan Lackner

Aus Briefen Max Beckmanns

Beckmanns Briefe waren so wie der Mann: kurz angebunden, im „small talk" ein wenig sarkastisch, im Persönlichen oft von einer fast trotzigen, dabei höchst vornehmen Zurückhaltung, im Geistigen vergrübelt und weitesten Zusammenhängen nachspürend. Die siebzehn Jahre unserer freundschaftlichen Verbundenheit haben in einer Reihe von Briefen ihren Niederschlag gefunden, die historisch und menschlich gleich bedeutsam sind.
Nach Beckmanns Emigration aus Deutschland versuchten wir — seine Freunde in Paris — zunächst das Interesse einer gewissen intellektuellen Elite für ihn zu erwecken. Die ersten, etwas zu mondän aufgezogenen Veranstaltungen verfehlten ihren Zweck, und wir beschlossen, in meiner Privatwohnung seine Bilder aufzuhängen und nur die wahrhaft innerlich Interessierten damit in Kontakt zu bringen. Dies sind die Sätze, mit denen Beckmann den ersten Fehlschlag auf philosophisch gelassene Art kommentierte; der Brief ist aus Rotterdam am 29. 1. 1938 datiert.
„. . . Der Bericht über den Abend hat mich amüsiert. Es war vorauszusehen. Echte Kunst kann nun einmal nicht durch Lärm und Agitation im journalistischen Sinne wirken. Alles Wesentliche geschieht abseits von dem Tagesgeschrei, um trotzdem umso stärker zu wirken. Nur das Schwache und schon Dagewesene sucht unter Lärm und Pression zu einer kümmerlichen Eintagswirkung zu gelangen — soll es auch. Aber das ist nichts für uns. Man muß die Dinge abwarten. Wenn Sie es sehr wünschen, werde ich mich natürlich mit einer Visitenkarte beteiligen, in diesem Sinne hatte ich auch Westheim für London zugesagt. Aber damit basta. Das Wesentliche muß die stille Schau in Ihren Räumen sein, damit werden Sie mit der Zeit ein Kraftzentrum haben mit dem Sie a l l e s lenken können, wenn Sie sich intensiv in die Sache versenken und das Spiel des Lebens als einen Kampf um geistige Machtströmungen erkennen — das einzige Spiel, was w i r k l i c h amüsant ist. Aber es muß f a s t geheim sein. Alles zu öffentliche schwächt die Kraft — wenigstens während der Geburt des Willens und seiner Jugend. —
Politik ist eine subalterne Angelegenheit, deren Erscheinungsform je nach dem Bedürfnis der Massen dauernd wechselt, wie es auch die Cocotten fertig bringen, sich je nach dem Bedürfnis des Mannes einzustellen, sich zu verändern und zu maskieren. — Daher nichts Essentielles. — Worum es sich handelt ist das Bleibende, Einmalige, Seiende in der Flucht der Illusion — das Ausscheiden aus dem Getriebe der Schatten. Vielleicht gelingt uns das.

Herzlichst Ihr Beckmann"

Die geistige und auch rein physische Unsicherheit vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges brachte es mit sich, daß Beckmann zwischen Holland und Frankreich hin- und herreiste, die günstigste Arbeitsstätte suchend, und daß ich nach Amerika übersiedelte. Dies ist der erste Brief, der mich über den Ozean erreichte:

„Paris, 26. IV. 39

„. . . Auch mir hat es sehr leid getan, Sie hier nicht mehr zu sehen und ich muß Ihnen gestehen, daß Sie mir entschieden etwas fehlen. Aber ein weiteres persönliches Zusammenarbeiten wird sicher wiederkommen und ich freue mich darauf. Sie müssen ja sehr scherzhafte Sensationen durch den Brand der „Paris" erlebt haben. Sicher können Sie manches davon literarisch verwerten, wie ich überhaupt glaube, daß Ihnen die „große Reise" manches Neue geben wird. Jedenfalls bin ich gespannt auf die Ergebnisse. Ihren Vorschlag wegen Ihres Portrait nehme ich gerne an. Es wird sicher eine gute Arbeit. — Ich schreibe heute an einem guten Tag an Sie, erstens die ‚Conscription' in England und zweitens fast zur selben Stunde meine C a r t e d'I d e n t i t é. E n d l i c h. — Ich werde also sicher nach Paris gehen und eine neue und ganz intensive Kraft hier entwickeln können, nachdem mich also la France in ihre mütterlichen Arme genommen hat. — Cap Martin hat mir ganz großartig getan und alle meine Nerven und Ideen neu gefärbt. Ganz neue Sachen sind mir aufgegangen und ich werde zwanzig Jahre zu tun haben, um das alles zu realisieren. — Wenn Sie unsere gemeinsamen Freunde sehen, grüßen Sie alle herzlich von mir und sagen Sie ihnen, daß wir n i c h t aufgegeben haben, daß das g e i s t i g e Deutschland seinen berechtigten Platz unter den Völkern wieder einnehmen wird.
Wir sind an der A r b e i t.

Immer Ihr Beckmann"

Das Portrait, das Beckmann von mir in Paris begonnen hatte, entstand ohne irgendwelche formalen Sitzungen. Wenn wir in einem Café oder Museum beisammen waren, sah er mich manchmal besonders aufmerksam an und kniff dann kurz die Augenlider zusammen, dem Verschluß einer Kamera ähnlich; übrigens beobachtete ich dieses Verfahren auch öfters, wenn er durchs Autofenster eine Landschaft in sich aufnahm.
Einer von Beckmanns seelisch aufschlußreichsten Briefen sollte dann der letzte sein, den ich vor Ausbruch des Krieges von ihm erhielt. In sehr persönlicher Schau ist darin die Spannung des Zeitgeschehens wiedergegeben, der fast unerträgliche Dualismus zwischen dem Willen zur Kunstproduktion, die ja doch wohl Ruhe und ein gewisses Maß von Abgeklärtheit verlangt, und dem unentrinnbaren Eingefangensein in den geschichtlichen Ablauf.

„Amsterdam 20. November 39

Lieber Stephan, besten Dank für Brief und Check. Es ist mir jedesmal eine Freude von Ihnen zu hören, nicht wegen dem Geld, sondern weil es das Gefühl einer metaphysischen Zwangsläufigkeit, welches zwischen uns besteht, immer wieder verstärkt. — Gerade diese Dinge, in denen ich ein irgendwie verstärktes Symbol für schicksalhafte Notwendigkeit erblicke, sind es ja, denen ich mit einem gewissen sportiven Interesse nachjage, da sie außerordentlich selten sind, wie Goldadern oder Diamanten. Trotzdem — sie existieren und das Netz

ungeheurer und unbekannter Berechnungen, in denen wir verflochten sind, wird manchmal, fast, sichtbar.
Durch den Krieg werden sie auch wieder in manch anderer Hinsicht deutlich — Ich schreibe dieses gerade während einer Verdunklung in Amsterdam beim harmonischen Konzert des Sirenengeheuls. Man muß anerkennen, daß unbekannte Regisseure alles aufbieten, um die Situation in einem Carl Mayschen Sinne weiter interessant zu gestalten. Kritisch muß aber festgestellt werden, daß ihnen leider nicht mehr sehr viel Neues einfällt und daß wir das Recht haben — nun s e l b e r etwas Neues zu inszenieren. Und das wird ja auch wohl mal kommen. — Ich bin jedenfalls in intensiver Vorarbeit, um neue Kulissen zu produzieren mit denen weiter agiert werden kann.
Sie schreiben leider nicht viel von sich und Ihrer Arbeit, doch wüßte ich gern manches davon. Ist New York auf die Dauer amüsant? Oder ließe sich denken, daß man doch in einem gereinigten Deutschland wesentlichere Dinge zustande bringen könnte? — Ich bin mit großem Vergnügen weiter an der Arbeit und zu meinem eigenen Erstaunen fällt mir nicht nur immer noch etwas ein, sondern das Gefühl recht eigentlich am Anfang zu stehen wird täglich stärker. — Mag sein, daß das auch durch einen sehr verbesserten Gesundheitszustand kommt, es geht mir viel besser wie damals in Paris — der Krieg scheint mir gut zu tun, denn ich sehe eine neue Welt entstehen „eiskalt auf feurigen Fiebern". — Man muß in sehr großen Zeitkomplexen rechnen, die welt über unsere kurze Lebensetappe hinausgehen. Eine Kette von Etappen, die sich über viele Millionen Jahre erstreckt und in denen wir einen sicher sehr individualisierten, aber unendlich wandelbaren Schauspieler darstellen, der die jeweilige Lebensetappe schicksalshaft zu repräsentieren hat. — Doch ich will nicht zu weit abschweifen, da ich Ihnen ja eigentlich einen sachlichen Brief schreiben wollte . . ."
Beckmanns Freunde in Amerika wußten dann sechs Jahre lang buchstäblich nichts von ihm, nicht einmal, ob er am Leben war. Der erste Brief, der mich nach dem Krieg in Santa Barbara fand, übermittelt in konzentriertester Form die Ereignisse und Gefühle jener Zeit.

„Amsterdam Rokin 85 27. August 45

Lieber Stephan Lackner (Quinientos Street) O - also. D a leben Sie, erstaunlich von Ihnen und Californien zu hören — die Welt ist ziemlich kaputt aber die Gespenster klettern aus ihren Höhlen und geben vor, wieder normale und gewohnte Menschen zu werden, die sich gegenseitig um Entschuldigung bitten anstatt sich aufzufressen oder das Blut auszusaugen. — Der unterhaltende Wahnsinn des Krieges verfliegt und die soignierte Langeweile nimmt würdevoll auf alten Polsterstühlen wieder Platz — Incipit „novo Canto" No. 2. —
Also mein Lieber — Sie werden einiges erlebt haben und ich bin gespannt, wie Sie das alles verarbeiten werden. Bedauerlich, daß Sie nicht als amerikanischer Erzengel Gabriel hier am Rokin auftauchen konnten. Der Effekt wäre ganz prima gewesen und ich hatte eigentlich halb und halb damit gerechnet. Nun, jetzt hat er sich in einen Clipperbrief verwandelt — auch nicht ohne und läßt der Fantasie weiten Spielraum. — Aus einigen Andeutungen Ihres Briefes entnehme ich, daß Sie verheiratet sind und daß es auch Ihren lieben Eltern gut geht. Erfreulich beides zu hören. Daß Sie eine Freundin als Großmutter und einige ältere Beckmannbilder in Paris wiedersahen, finde ich amüsant. — Übrigens stehen hier auch noch drei oder vier Bilder, die Ihnen gehören, nach unseren alten Verabredungen aus der ersten Kriegszeit. — (Frau mit Muschel, Monte Carlo, Strand mit Zelten und Lesende Frau am Meer.) Von mir ist zu berichten, daß ich eine wahrhaft groteske Zeit hinter mir habe, die angefüllt war mit Arbeit Naziverfolgungen Bomben Hunger und immer wieder Arbeit — trotz allem — Habe zirka achtzig Bilder gemalt, darunter vier große Triptych. Titele: Akrobaten Nr. 1, Nr. 2 Schauspieler, Nr. 3 Carnaval, Nr. 4 (vor acht Tagen beendet) Blinde Kuh. — Ich glaube einiges davon würde Ihnen Spaß machen. Sie wissen ja viel von mir. Situation ist vorläufig diese: Durch das Eingreifen von Professor Ruell, Direktor des Rijksmuseum kann ich (als vorläufig noch Deutscher) jedenfalls bis November hier bleiben, wenn nicht eine sehr intensive Welle patriotisch holländischer Gefühle alle Deutschen ohne Ausnahme nach Germany zurück verfrachten will. Diese Möglichkeit besteht für mich aber höchstens für 10 Prozent. — Trotzdem wäre es sehr gut, wenn irgendetwas aus Amerika für mich geschehen könnte, durch irgendeine Anforderung, Lehrauftrag oder dergleichen. Es wäre bedauerlich, wenn ich jetzt nach Deutschland zurückmüßte, da dann eine Verbindung mit dem Ausland sehr sehr schwer würde. — Vielleicht lassen Sie sich die Sache mal durch den Kopf gehen — eventuell auch mit Valentin oder Swarzensky, der glaube ich in London sitzt zur Zeit. (Da hier Engländer sind auch nicht unwichtig.) — Ich bin gespannt wie alles werden wird und hoffe bald wieder von Ihnen zu hören. Meine Nerven und Arbeitskraft sind stärker denn je und ich hoffe noch weiter wesentliches auf die Beine zu stellen. Sehr herzlich auch von Quappi (der es gut geht)

Ihr Beckmann"

Es entwickelte sich bald wieder ein lebhafter Austausch in ideeller und praktischer Hinsicht. Aus den zahlreichen Briefen sind folgende Stellen von allgemeinerem Interesse.

„Rokin 85, 7. Oktober 45

Freßpaket angekommen — Turkeypastete wunderbar, Alles andere außerordentlich. Tiefste Dankbarkeit zugesichert. — Weiteres Interesse an Zigaretten sehr lebhaft. Im Interesse der Produktion zu unterstützen. — Notwendigkeit nach Chikago, Santa Barbara oder Charlestown Atelier zu besitzen dringend, da Amerika einer gewissen Aufpulverung notwendig bedarf. — Gefahr einer Massenarbeitslosigkeit verbunden mit Dollarüberschwemmung sehr groß. Zu überlegen wäre noch Stalingrad oder Moskau im Hinblick auf Erbauung von größeren Gebäuden mit Fresken, in denen sich geistige Produktion von den Vereinigten Staaten der Welt abspielen könnte — Das nur nebenbei.
Draußen scheint die Sonne — angenehm. Es wird kalt — man wird frieren — macht nichts. Letztes Jahr auch bei 4 Grad ganzen Winter gearbeitet. Nächsten Tagen gehen ca. vierzig Zeichnungen an Valentin. Kleine Ergänzung zum Beckmannpanorama. Wird Ihnen vielleicht auch Spaß machen. Sind Sie noch Soldat? Was macht Ihre Arbeit?! Heute nur Eile und Telegrammstil. Muß an das Bild. Lassen Sie bald von sich hören. Immer Ihr Beckmann"

„Laren bei Amsterdam 26. Mai 46.
Lieber Stephan Lackner, Dank für Ihren Brief vom 16. Mai. Ja, es scheint so, als ob die Geschichte nun langsam wirklich in Gang kommt — aber die Hauptsache ist und bleibt doch immer die Arbeit selbst — als Selbstzweck. Dazu gehört vor allem weiter Gesundheit und Nervenkraft. — Zur Verstärkung dieser Dinge befinde ich mich eben auf dem Lande, um einmal gründlich auszuruhen, was auch gar nicht so einfach ist. Trotzdem ist's zur Zeit hier in Laren ganz großartig, ein doller Frühling wie seit vielen Jahren nicht. — Für mich so eine Art Abschnitt. Ich war drei Jahre nicht fort aus meinem Atelier in Amsterdam und komme mir in eine andere Welt versetzt vor. Aber angenehm.
Sie fragen mich nach neuen Preisen für Bilder. Gott das ist schwer zu sagen, bin aber überzeugt, daß wir uns immer einigen werden, wenn Sie einmal wieder die Absicht haben etwas von mir zu erwerben. — Ich bestätige Ihnen gerne noch einmal speziell, daß die in Paris befindlichen Bilder: Bois de Boulogne, Landschaft Cap Martin mit Pinien, Frau bei Toilette mit Feuerlilien, Krieger und Vogelfrau, Orkus mit Schild Sortie von Ihnen erworben sind. —
Große Freude herrscht immer wenn ein Paket von Ihnen kommt und wir bewundern immer die geschickte Auswahl. „Rauchwaren" haben wir aber bis jetzt nicht bekommen. Wäre sehr dankbar mal für Z i g a r r e n . . . Freue mich daß Ihre Arbeit gut weiter vonstatten geht. Bin gespannt wie's sein wird . . . Es ist eben durchaus fehlerhaft, daß wir nicht in erreichbarer Nähe wohnen. Da könnte man vieles klarer sehen und stärkere Anregungen voneinander haben. — Vergessen Sie nicht, daß Sie noch niemals einen wirklich edlen Champagner mit mir getrunken haben. Das muß noch einmal erfolgen. Dann werden wir uns viel zu sagen haben, was sonst nicht aus ungelösten Zungen sich in den Laut des Tages wagen will. — Jedenfalls freue ich mich wenn Sie kommen Immer Ihr Beckmann"

Den erwähnten Champagner tranken wir dann im April 1947 mit unseren Frauen im Tabarin auf dem Montmartre in Paris, und es war ein prächtiger Abend im alten Vorkriegsstil, durch die dazwischenliegenden Erlebnisse gehoben und als Kontrast bewußt genossen.
Als Beckmann 1947 nach Amerika reiste, blieb ich noch in Europa. Die Übersiedlung bekam ihm, trotz der damit verbundenen Aufregungen und Strapazen, doch ausgezeichnet.

„St. Louis (Mo) 23. Okt. 47
Tja also man ist hier und ich muß sagen recht zufrieden. St. Louis ist reizend. Eine wirklich fabelhafte Gartenstadt mit einem Stück Down town am Mississippi als New York viele Hochhäuser dort. — Menschen recht angenehm, werde ziemlich verwöhnt da alle meine Arbeit hier sehr genau kennen. Schule angenehm leicht. Sehr schönes Atelier, wo ich bereits heftig arbeite. — Kurz es scheint als ob das Leben mir in seinem späteren Stadium wieder etwas freundlicher zulächelt. — Schade daß Sie die neue B. Ausstellung bei Valentin 17. Nov. bis 6. Dez. nicht sehen können, hätte gerne mit Ihnen über meine recent works gesprochen. — Na das kommt wohl noch. Amerika strengt sich ziemlich an. November New York, Januar Chicago. März ganz große Exposition St. Louis, weiter Boston, San Francisco, Modern Art Museum und Basel — also so und noch viel mehr. — Bin froh, daß ich hier in Ruhe sitze, wo mich vieles an Frankfurt erinnert in der ganzen Situation so gut wie mit dem Bekanntenkreis . . ."

Ungeachtet der Trennung verlor Beckmann sein freundschaftliches Interesse an meiner literarischen Tätigkeit nicht. Alles in allem darf ich sagen, daß ich von seiner Kritik und seinen Ratschlägen ebenso profitierte wie seine Malschüler. Beckmanns geistige Potenz war ja nicht an Ölfarbe und Leinwand gebunden, sondern entsprang seiner überwältigend persönlichen Weltschau.

„New York 31. 3. 50
Lieber Lackner, Dank für Ihren Brief vom 21. März. Es freut mich besonders, daß die Aufführung Ihres Stückes erfolgreich war, da mein Urteil, was ich schon vorher an Ihren Vater schrieb, bestätigt wird. — Aber natürlich freut es mich auch besonders für S i e, der irgend einen Erfolg doch wohl mal dringend notwendig hatte — also weiter! . . . Wie wär's wenn Sie sich auch mal wieder Amerika ansehen würden? Wenn man Erfolg hat ist es hier ganz amüsant. — Fahre eben nach Bloomington Indiana, um dort ein Ehepaar mit sechs Kindern zu malen — o mein Gott — na es wird schon werden . . ."

Ich sah Beckmann noch zwei Monate vor seinem Tod in New York wieder. Wir tranken, auf altvertraute Art, in einer Hotelhalle unseren Kaffee, und daß es diesmal das Plaza in New York war, kam uns nur wie ein Kulissenwechsel vor. Ein gemütliches Mittagessen, von Frau Quappi gekocht, erschien uns keineswegs als das endgültige Abschiedsmahl, das es dann doch sein sollte. Der letzte Brief erreichte mich in Kalifornien erst ein paar Tage nach seinem Tode, was ihm fast die Eindringlichkeit einer Stimme von jenseits des Grabes verlieh.

„25. 12. 50 New York
Lieber Stephan Lackner, Dank Ihnen für Weihnachtsgruß und auch etwas verspätet für den ‚Pechvogel'. Letzterer hat mir gut gefallen, auch viele Frankfurter Erinnerungen geweckt, einige etwas konventionelle Ausdrücke störten am Anfang etwas „sein Profil war wie eine griechische Camé" aber die Reise nach Berlin und der überraschende sehr schöne Schluß macht das Büchlein doch liebenswert. — Haben Sie Christopher Fry „Die Dame ist nicht für's Feuer" gelesen — wurde hier mit Erfolg aufgeführt, hat sprachlich und weltanschaulich sehr gute und überraschende Stellen — der aufgepappte Happy End Schluß aber sehr peinlich. — Was treiben Sie im friedlichen Santa Barbara — Kinder und Literatur?
Ich habe gestern ein neues Triptych beendet und bin daher ziemlich ausgelaugt. Es war eine verdammte Arbeit und viele Tage wußte ich nicht wo mir der Kopf steht oder fällt. — Na nun hab ich's hinter mir. — Puh — — Ende Februar habe ich bei Curt eine große one man Schau. — Das würde Sie vielleicht interessieren — Hier schneit's und die Stimmung ist depressiv. Aber das sind wir gewöhnt und hindert nicht am Arbeiten — Hoffentlich geht es den Eltern gut, bitte ihnen doch unsere besten Wünsche zum Neujahr zu übermitteln und lassen Sie ab und zu was von sich hören freue mich immer
Ihr Beckmann
Grüße an die Gattin!"

Das Geheimnis der Stille: Seurat als Zeichner

Von Franz Roh

Vielerorts regt sich heute ein abstrakter Expressionismus, soweit sich größere Farbenblöcke durchs Bildganze bewegen. Oder ein abstrakter Impressionismus, soweit das Dasein wie bei den Tachisten als irrationaler Strudel tausendfältiger Lebensregungen aufgefaßt wird, die als ein Unendliches gegeneinander rauschen. Da scheint es um so wichtiger, sich auch der Meister konstruktiver Stille zu erinnern. Auch ihre Sicht bleibt sinnvoll, läßt sich hier doch eine vertiefende, wenn auch bisweilen resignierende Haltung spüren, mit welcher man Distanz zum Leben einzunehmen weiß.

Auf dieser Seite gilt der berühmte elan vital nicht viel, selbst wenn er metaphysisch überhöht wäre. So stand ein Ucello oder P. della Francesca gefestigt gegen einen Pollaiuolo, ein Poussin gegen einen Rubens, ein Ingres gegen einen Delacroix, ein Puvis de Chavannes gegen den späten Manet oder Monet. So steht ein Meyer-Amden oder Schlemmer gegen einen Picasso, ein Rupprecht Geiger gegen einen Nay.

Würden wir solche zeitlosen Gegensätze einbüßen, so verlören wir letzte Polaritäten der Lebenserfassung. Dieser ewige Gegensatz ist nicht mit „Abstraktion und Einfühlung" identisch. Vor allem liegt er auch tiefer als jene andere Polarität, die Wölfflin in seinen „Grundbegriffen" mit der „linearen" und der „malerischen" Gestaltung meinte. Seurats viele Zeichnungen sind in ihrer sublimen Helldunkel-schwebe durchaus malerisch. Das Gehaltene ergibt sich hier aber nicht durch Linearität, sondern nur durch eine großformige Flächendisposition, in der dann beinah geometrisierte Bildteile gegeneinander treten. In stetiger Chromatik geht jedes dieser Kompartimente dann vom tiefsten Schwarz über mittleres Grau zu leuchtendem Weiß über. Ein ausgesprochenes Hell-dunkel, mit dem Seurats Zeichnungen arbeiten, wird oft segelartig ausgespannt, indem alle Details der Binnenflächen sanft gedämpft erscheinen. Ein zartes, stetiges An- und Abschwellen findet hierbei statt.

Die Sonderbedeutung dieser Zeichnungen erhellt, wenn man sie auf diejenigen van Goghs abstellt. Nichts ist legitimer, waren beide Meister doch genaue Generationsgenossen. Zuerst wäre freilich daran zu erinnern, was ihnen gemeinsam war: Beide erlöschen tragischerweise bereits als Dreißiger, und es bleibt unabsehbar, was aus diesen Menschen noch gekommen wäre. Beide verlassen die Welt, als das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts beginnen will. Beide sind fertige, höchst eigenwillige Gestalter, noch bevor sie vom Impressionismus erfaßt werden, der dann ihre Palette differenziert und auflichtet. Beide überwinden den Impressionismus

schnell. Das Improvisatorische kann ihnen nicht genügen, da sie auf einen neuen Bildbau hinauswollen. Die nun erreichte eigene Farbigkeit führt Seurat zum Pointillismus, den er Chromo-luminarismus nannte. Van Gogh aber erbringt die erste Stufe eines Expressionismus. (Eine zweite liegt dann bei der „Brücke" vor, und eine dritte geistert heute bei manchen ungegenständlichen Malern.) Van Gogh und Seurat sind spezifische Maler, zugleich aber, was selten begegnet, auch höchst bedeutsame Zeichner. In ihren Schwarzweiß-Gebilden kommt eine andere Seite ihres Wesens zum entscheidenden Ausdruck. Wichtiger aber ist der ungeheure Gegensatz. Man verfährt im Sinne Seurats, der sein Leben lang nach wissenschaftlichen, jedenfalls möglichst strikten Formeln trachtete, wenn man den Kontrast in einem Schema fixiert.

Gogh:	Seurat:
laut	still
extrovertiert	in sich gekehrt
dynamisch	statisch
flammend	ruhend
stoßende Linearität	abschattiert gebreitete Fläche
lebensnaher Wille	distanzierende Zuständlichkeit

Bei Seurat sind die Zeichnungen oft Grundlagen oder Einzelstudien zu seinen Bildern. Seit 1882/83 beschäftigt er sich vor allem mit den Zeichnungen. Hier entfaltet sich etwas Abendliches, Einsames, Melancholisches, während dies bei seinen Malereien durch den freudigeren Pointillismus lichter Farben übertönt wird. Diesen Pointillismus setzt er aber nicht etwa wie sein Freund Signac ein, um den Bildern kommaartige, prismatische Lebendigkeit einzupeitschen, sondern um auch in der Farbe eine bis ins kleinste gehende, bauende Stetigkeit zu gewährleisten.
In den Zeichnungen wird er zum Mystiker des Helldunkels. „Harmonie ist die Analogie der Gegensätze" meint er im Bezug auf Ton, Farbe und Linie. Das Helldunkel läßt er nicht wie bei Carrière ineinander verschwimmen, er macht es — und das war seine Tat — zum Träger ausgesprochener Tektonik. Auf diesem Wege sind ihm später Meyer-Amden und Oskar Schlemmer nachgefolgt. Man betrachte Seurats Zeichnungen einmal auf diese Vorläuferschaft hin. Der stehende Mädchenakt und die Theaterszene, die wir abbilden, enthalten schon fast alles, was Meyer-Amden, jener so viel spätere Meister eines angehaltenen Atems und der regungslosen Stille, erstrebte. Bei Seurat finden sich auch schon die ragenden, kegelartig stereometrisierten Frauen, die Schlemmer später „konstruierte". Auch dessen Fensterbilder sind schon da, wo eine dämmernde Außenwelt durch die Koordinaten des Fensterkreuzes wie in einer Vision erblickt wird.
Jede Existenz ruht in sich einsam, gleichsam wartend bis in alle Ewigkeit. Zwischen den dargestellten Menschen waltet keine Spielregung. (Erst in Seurats letzten Bildern, besonders im „Zirkus", erscheint gewisse Bewegungsdynamik, die er dann aber seltsam arretiert.) Aus guten Gründen liebt er streng Frontales oder das strikte Profil, hier durchaus an die Positionen des Quattrocento erinnernd, indem er, ganz gegen die damals impressionistische Mode, klare Silhouettenwirkungen erstrebt (vergleiche den „Schlafenden" oder die ragende „Dame mit Schirmchen"). Innerhalb seines Schattengeriesels wird dann von oben bis unten die Trennungsstelle zwischen Mensch und Fläche klärend durchgehalten. Nicht aber als expressiver Linienwert, sondern nur, indem eine Fläche dunklerer Dichtigkeit gegen eine jeweils lichtere abgehoben ist. Immer liebt er die Parallelen oder Gleichklänge, mit denen er seine nirgends handelnden, also bloßen Existenzfiguren intelligibel herausarbeitet. Gesichtszüge oder Einzelgeäst der Bäume, jede Binnenform wird ins verlöschende Pianissimo herabgedämpft, damit die anonym gemeinte, ganz verschwiegene Aussage nirgends aufgespalten werde. Dafür läßt er überall stille Gesamtverspannungen des Raumes und der Figuren in der festgehaltenen Fläche walten. Es ist ihm gleich, ob organisch pulsendes Leben oder ein fahrender Wagen oder eine ruhende Architektur vorliegt: alles wird gleichmäßig regungsfrei und zeitlos wie ein stilles Monument empfunden. Gesetze des Seins, niemals des Werdens.
Der seltsamste Punkt ist erreicht, wenn man bei Seurat zu fühlen beginnt, wie ihm Bewegung und Ruhe, Hell und Dunkel, Leben und Tod zur Einheit verschmelzen. Ebenso rätselhaft, wie sich hier Mystik und Ratio verschwistern. Er bleibt ein Hauptbeispiel dafür, daß sich geheimnisvolle Lebensempfindungen mit unerbittlichem Streben nach Klarheit vereinen können. In seinen Zeichnungen ist er bald von der einen, bald von der anderen Seite her interpretiert worden. Doch gehören beide Sphären zusammen.
Geschichtlich gesehen überwindet er nicht nur den Realismus seiner Epoche, sondern auch den Impressionismus mit dessen Verherrlichung eines strudelnden elan vital. Mitten im lichtvollen Pointillismus senkt sich ein seltsamer Todesernst über den Meister, als hätte er visionär vorausempfunden, daß er mit 32 Jahren sterben werde.
Sein äußeres Leben entsprach seinen Werken. Hochgewachsen, mit strengen, regelmäßigen Zügen, schweigsam sogar gegen seine Anhänger, wandelt er, wenn es dämmert, in korrektester Kleidung, den Zylinder auf dem Schädel, durch die Straßen von Paris. Als junger Mensch ist er in strenger Lehre bei einem Ingresschüler Lehmann. Im Louvre, den man damals zu verachten beginnt, notiert er (in der Periode des Impressionismus!) ungewöhnliche Formen von Holbein, Raffael, Poussin und Ingres. Auch läßt er sich durch Whistlers Ordnungssinn („er hat Vernunft") und ebenso durch Puvis de Chavannes beeindrucken. Mit 24 Jahren seine „Baignade" beendigend, sucht er die neue Farbigkeit durch wissenschaftliche Schriften von Blanc, Chevreuil, Sutter, Road in sich zu festigen und legt seine Grundsätze dar. 1891, ganz kurz vor seinem Ende, sitzt er bezeichnenderweise am Banquett der Symbolisten, welchem Mallarmé präsidiert. Vor allem aber schweigt er, und er schweigt, bis ihn der Tod abholt, der so versöhnlich in seinen Zeichnungen dunkelt. Pissaro ruft ihm in Bewegung nach: „Gestern war ich auf Seurats Beerdigung . . . der Pointillismus ist zu Ende; aber ich denke, es werden sich andere Folgen abzeichnen, die für die Kunst später äußerst bedeutungsvoll werden." Nicht nur bei Meyer-Amden und Oskar Schlemmer, auch bei Mondrian sind dann Seurats normierende Einsätze weiterentwickelt worden.

Drahtplastik

„Draht-Plastik" als Wortgebilde löst eine ähnliche Gefühlsreaktion aus wie die Begriffe „Grisaillemalerei" oder „Farbige Graphik". Hinzu kommt noch eine besondere Nuance, die auch dem Begriff der „Collage" anhängt, wo ein Maler, der Müll meint, auch Müll aufklebt. Die Verwendung vorfabrizierten Materials scheint nicht ganz mit dem Begriff der Gestaltung zu harmonieren, ebensowenig wie der Begriff „Draht" mit dem Wesen der Plastik — echte Plastizität, so sagt man, sei „der Zusammenfall des Sichtbaren mit dem Tastbaren".

Der Draht wurde im Altertum erfunden. Lange lag er ästhetisch brach, wenn man von der Herstellung künstlicher Blumen und anderen folkloristischen Leistungen absieht. Erst als das Zeitalter der Graphik begann, das Zeitalter der Linie und der Fläche, das sich in den Konturen der expressionistischen Bilder ebenso ankündigte wie in der Abstoßung der Raumillusion, erst als sogar der Architekt seine Häuser aus weißen Reißbrettflächen zusammenbaute, in die er die Linearzeichnungen der Türen und Fenster hineinsetzte — da griff der Künstler, der Plastiker, nach der technisch vorgeformten dreidimensionalen Linie. Eine Datierungshilfe bietet sich auch dem Laien — das Auftreten der „Drahtigkeit" als männliches Schönheitsideal in den sportlichen 20er Jahren: die Sehne tritt an die Stelle des Fleisches, d. h. ästhetisch: die Linie tritt an die Stelle der Masse.

Ein derartiges formgeschichtliches Ereignis ist nicht neu. Die Plastik der Gotik bediente sich gerne des Vorwandes der Gewandfalte, um schwebende Linien in plastischem Material zu verwirklichen, und als die Spätgotik — die Parlergeneration — den Körper erneut zu Ansehen kommen ließ, da bedeutete das nicht das Ende der dreidimensionalen Linie, sondern ganz im Gegenteil: schon in der folgenden Generation war sie recht eigentlich erst da, indem sie z. B. in der Form der berühmten „Haarnadelfalte" den Raum frei durchschwang. In der Hohlraumplastik um 1480 feiert die dreidimensionale Linearität ihre Feste. Die Maureskentänzer des Erasmus Grasser tasten mit Spinnenbeinen und Schnabelschuhen den Raum ab, Bernt Notke bedient sich der Elchgeweihe als plastischer, von der Natur vorgeformter Linien, und noch die Lüsterweibchen aus Hirschgeweihen, die in die Renaissancestuben hereinhingen, erinnern geradewegs an Erzeugnisse der modernen Drahtplastik von Calder, die ihre genaueste Entsprechung allerdings nicht in der Plastik des Mittelalters, sondern bezeichnenderweise in der Graphik haben: ein Blatt wie Schongauers „Versuchung des hl. Antonius" ist der Calder des Mittelalters.

Das eingangs erwähnte Unbehagen scheint also wenig begründet, weniger jedenfalls in der Sache als in unserer geistesgeschichtlichen Situation. Die Versuche der modernen Plastik, dem Schicksal der Verflächigung und Linearisierung zu entgehen, sind bekannt. Sie haben im Rückblick etwas Tragisches wegen ihrer Hoffnungslosigkeit. Schon Rodin hatte das Interesse auf die Oberfläche der Figur verlagert. Maillol, sein Antipode, nicht nur als großer Bildhauer, sondern gerade wegen des reaktionären Charakters seiner Leistung hochverehrt, ist nicht in vollem Umfang symptomatisch für das Stilwollen seiner Zeit. Viel mehr als eine ästhetische vertritt er eine moralische Forderung: Plastik ist die Kunst des Körpers, also muß sie körperhaft sein, wie die Maler der Zeit sagen, die Malerei sei eine Kunst der Fläche. Bei manchem Künstler nehmen die Bemühungen um die Körperhaftigkeit gespenstische Formen an. Ludwig Kasper z. B. verkannte, daß gerade die als vorbildhaft verehrte altägyptische Skulptur aus vier Reliefs zusammengesetzt ist, die von den vier Seiten des Kubus her so weit gegeneinandergetrieben sind, daß sie sich zum Anschein eines Einheitskörpers vereinigen — ganz abgesehen davon, daß die Vierkantigkeit der ägyptischen Figur, die er für das Wesen der Dreidimensionalität hielt, eine Resultante des Granitblocks ist, die er in Ton künstlich nachmodellierte.

In welchem Maße die Zeit tatsächlich der Linie gehört, das zeigt ihre Wirkung: der gesamte öffentliche Schönheitsbetrieb lebt von ihr, und in der fernsten ästhetischen Ferne west heute kein Innenarchitekt mehr, der sie nicht wenigstens unter dem Vorwand eines avantgardistischen Treppengeländers ebenso genußvoll wie stereotyp durch — zwei von den drei Dimensionen seines Aufgabenbereiches zieht.

Ebenso genußvoll, aber mehr träumerisch - verspielt zog auch der Erfinder der Linie seine Finger durch die feuchten Lehmwände, zunächst — wenn man dem prähistorischen Befunde glauben darf — um die Krallenwetzspuren der Höhlenbären nachzuahmen, dann aber, von Assoziationen zu eigenen Schöpfungen angeregt, um das Hauptthema seiner Zeit, der Vorzeit, um die Tiere seines Jägerdaseins abzubilden. Mit seinen Fingern schnitt er sich aus dem unendlichen Zusammenhang der Höhlenwände mit einer einzigen umfassenden Kontur das Tier heraus, dessen er sich magisch bemächtigen wollte. Aus der geritzten Linie wurde auf einer späteren Entwicklungsstufe die mit Erdfarben gemalte Linie: die Linie ist genetisch ein Symbol des Schnitts! Der von der Schere vorbeschnittenen Unendlichkeit des weißen Blattes entreißt noch heute der Zeichner den Gegenstand. Der Gegenstand wird der Unendlichkeit und die Kleinform der Großform entrissen — der Mensch dem Raum und die Nase dem Kopf und die Warze der Nase: die Linie ist psychologisch ein Symbol der Bemächtigung! Wo dieses Gefühl der Bemächtigung beim graphischen Schaffen nicht mehr wirksam ist, da ist der Graphiker nicht mehr linientreu. Da „mißbraucht" er das uralte graphische Mittel

für neuere Zwecke, indem er z. B. den trennenden Kontur durch Zusammenhang schaffende Strichelung ersetzt, eine Entwicklung, die bereits in prähistorischer Zeit da einsetzt, wo die Zottelhaare eines Wisents in die Anonymität des Umraumes ausfransen, oder — um ein weltberühmtes Beispiel zu nennen — bei der impressionistisch-schillernden Wiedergabe einer ziehenden Rentierherde durch Schraffuren.

Die verschiedenartigen Anwendungsmöglichkeiten, die die Linie im Laufe der Kunstgeschichte gezeitigt hat, resultieren aus den Eigenschaften, die ihr a priori eigen sind. Eine flüchtige Phänomenologie der Linie ergibt bereits: die Linie trennt, sie bewegt sich, sie ist schmal, und sie ist — im Normalfall — dunkel. „Trennungslinie", „Liniendynamik", „schlanke Linie" und „Schattenlinie" sind vertraute Begriffe unseres Sprachgebrauchs. Auf Grund ihrer vier Haupteigenschaften ist die Linie zur Lösung folgender Darstellungsprobleme geeignet: Isolierung einer Form oder Farbe (Umrißlinie oder Kontur) — Darstellung von Bewegung, z. B. lodernde Flammen, wehende Haare oder auch Durcheinander und Aufregung im allgemeinen — Darstellung extrem schlanker Körper, wie Telegraphenleitungen, Haare usw. — Darstellung von Runzeln, Rillen, Ritzen und ähnlicher schmaler, schattenfangender Hohlformen.

Aus den genannten Beispielen geht hervor, daß die Linie in keinem Falle Abbildung ihrer selbst ist. Sie kommt in der Natur nicht vor, sie ist eine Fiktion, ein Zeichen. Ein Zeichen für verschiedene Gelegenheiten, die auf einen Generalnenner zu bringen sind — sie postulieren Augenbewegung: die Linie ist eine aufgezeichnete Bewegung des Auges! Wo ein Naturphänomen das Auge in Bewegung setzt, da tritt als Zeichen die Linie ein — die Dynamik der Linie ist offenbar ihre elementarste, ihre umfassendste Eigenschaft!

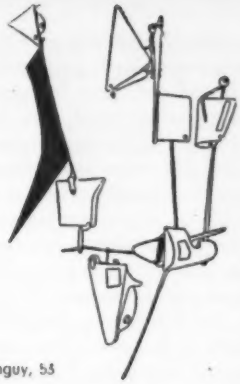
Die Linie ist also weniger ein form- als ein geistesgeschichtliches Problem. Die Frage nach ihren verschiedenen Anwendungsarten in der Geschichte lautet nicht primär: wofür erwählt eine Epoche die Linie zum Zeichen?, sondern: welches Naturphänomen zieht das Hauptaugenmerk einer Epoche auf sich? — fast möchte man sagen „nach sich". Das Phänomen der Begrenzung ist das erste, von dem der Mensch nach Erfindung der Linie darstellerisch Kenntnis genommen hat, die erste künstlerisch angewandte Linie war eine Umrißlinie. Das primäre Interesse galt mithin der Ausdehnung der Körper im Raum, besser Blickfeld, ihrer Mächtigkeit — der Mensch „mißt" noch heute manchmal sein Gegenüber mit den Augen, er „schätzt" mit den Augen ab, Wert, Gewicht, Gefährlichkeit, Stärke. Die Umrißlinie ist der ästhetische Ausdruck eines egozentrischen Weltbildes, wobei sich die materielle Habgier bis zu den geistigsten Arten der Besitzergreifung sublimieren kann. Künstler wie Léger und Steinberg geben sie in ihrer körperbegrenzenden Eigenschaft nicht weniger ausschließlich als beispielsweise die griechische Vasenmalerei oder die Inkunabeln des Holzschnitts um 1400. Wer das Raffinement in den Umrißzeichnungen Steinbergs verkennt, bezeichnet sie gern als infantil — nicht ganz zu Unrecht, denn die Verwendung der Linie als Umrißlinie bedeutet im 20. Jahrhundert und stets eine Verjüngung der Graphik.

Der paradoxe Begriff der linearen Plastik fußt auf der künstlerischen Verwendung jener natürlichen Mittel, die Augenbewegung erzeugen. Betonter Umriß, Kante bzw. Steg oder auch die Ausmagerung der Gliedmaßen, ferner die Hohlkehle, sind die Hilfsmittel einer dreidimensionalen Linearität. Um es noch einmal deutlich auszusprechen: eine plastische Linie gibt es nicht, es gibt unter der Regie des Bildhauers nur die künstliche Hervorbringung jener Naturphänomene, zu deren Darstellung der Graphiker das Zeichen der Linie erfunden hat. Körpergraphik in diesem Sinne hat es immer wieder gegeben — wir nannten bereits die späteste Gotik um 1480. Das Heraufziehen der graphischen Neuzeit um 1900 ist sehr instruktiv zu beobachten. Eine Figur des Impressionisten Rodin hat noch keinen Umriß, bei Maillol bildet er sich, obwohl er nicht gemeint ist, ein jüngerer wie Gaston Lachaise, der Franko-Amerikaner, singt schließlich in einem Werk wie „Standing Woman" (1932) trotz extremer plastischer Schwellung geradezu einen Hymnus auf die Kontur. Eine andere Art der Linearität erwächst brüderlich aus den antithetischen Stilen der beiden großen Franzosen: Wilhelm Lehmbruck schafft 1910 unter dem Einfluß Maillols seine Stehende, findet 1911 in der Knienden — dank Anregung des von Rodin herkommenden Georges Minne — seinen eigenen Stil, der in der Streckung der Formen besteht, und erreicht 1913 mit seinem Stehenden Jüngling eine Ausmagerung der Gliedmaßen zu Augenwegen, die später nur noch von Bildhauern wie Giacometti (*1901), Germaine Richier (*1904) oder Mary Callery (* 1903) übertroffen wird. In all diesen Fällen einer linearen Verdünnung des menschlichen Körpers ist die Linie noch modelliert, d. h. ihr eignet noch eine mehr oder minder pietätvoll bewahrte Reminiszenz plastischer Schwellung. Der nächste Schritt wäre Grenzverletzung, Übertritt einer Kunstgattung in die andere!

Das gebräuchlichste Hilfsmittel zur Linearisierung der Plastik ist die Kante. Kolbes „Adagio" (1923) ist ein populärer Fall, bei dem, ebenso wie bei Werken Bellings, die graphischen Bemühungen des Expressionismus anklingen. Kubismus und Futurismus leben von der winkligen Begegnung zweier Flächen — Picassos zerstückelte Frauenphysiognomie von 1909, Boccioni, Duchamp-Villon, Archipenko, der frühe Henri Laurens, Jacques Lipchitz. Heute verbindet sich der Triumph des prolongierten Winkels über die plastische Schwellung der menschlichen Gestalt besonders eng mit dem Namen des Österreichers Wotruba (* 1907).

Für die Linearisierung durch Negativformen — Kehlen, Rillen, Ritzungen, Mulden — bietet das Werk der Barlach und Kollwitz Belege, beides Künstler, die Wesentliches oder ihr Eigentliches in der Graphik geschaffen haben, was darauf hinweist, daß die „Fingerritzung" seit den Lehmwandexerzitien des Höhlenmenschen das eigentliche plastische Ausdrucksmittel des Zeichners geblieben ist. Das wird vor allem deutlich an den Fingerbahnen in Ton oder Gips für Bronce, jedoch beweist Barlach auch in eisenhartem Teakholz die Priorität des graphischen Grundgefühls vor der Technik des Schlagens und Schnitzens. Zadkines monumentale Holzgruppe „Homo sapiens" (1937) ist ein besonders typisches jüngeres Beispiel.

Ein Sonderfall plastischer Linearität ist der „Schnittrand".



Yves Tanguy, 55

Der Schnittrand ist eigentlich ein Grenzfall von Umriß und Kante. Bei zahlreichen mittelalterlichen Madonnenfiguren in melodiöser Linienführung als Gewandsaum motiviert — ein überzeugendes Beispiel bietet sich wieder um 1480 in der Dangolsheimerin des Simon Lainberger — tritt er in unserem Jahrhundert mit neuer Betonung und z. T. in unkonservativen Materialien auf. Blech, Kunststoff und Glas zeigen die Schärfe ihres Querschnitts, gelegentlich bei figürlichen Treibarbeiten von Gonzalez, Wissel, Jaekel u. a., in ganz ausgeprägter Weise aber bei den gegenstandslosen Kompositionen der Pevsner und Gabo. Das Phänomen wird aber auch den traditionellen Materialien abgewonnen — Holz, Gips und Ton, z. T. in Bronce gegossen und mit Namen zu verbinden wie Gargallo, Moore und Bill. Damit schieben sich zwei entscheidende Begriffe in das Gesichtsfeld der Betrachtung — vorfabriziertes Material und Gegenstandslosigkeit!

Auch in der gegenstandslosen Plastik lassen sich alle erörterten Arten der dreidimensionalen Linearität nachweisen. Die Gegenstandslosigkeit scheint in dieser Hinsicht weniger ein formgeschichtliches als ein ikonographisches Ereignis zu sein: sie glänzt durch Abwesenheit, durch Abwesenheit der Objektdarstellung, und nicht durch Hinzugewinnung neuer Formprinzipien. Reiner Umriß ist z. B. bei Brancusis Speerspitzenornament „Vogel im Raum" von 1919 vertreten, abstrakte Kantenlinearität gibt ein Werk wie Lipchitz' broncener Vierfuß im Garten des Museum of Modern Art in New York, Negativformen findet man u. a. bei Moore, und für den gestreckten Schmalkörper bieten alle jene Plastiken unmißverständliche Beispiele, die schon im Titel darauf hinweisen, daß sie als Abstraktionen ausgemagerter Gliedmaßen abzulesen sind: Haarkämmende Frau, Mutterschaft, Engel, um nur ein paar Titel von schmiedeeisernen Kompositionen des Spaniers Gonzalez zu nennen.

Die geschmiedeten Vierkant- und Rundeisen von Gonzalez sind Abstraktionen jener mageren Gliederwelt, die von Minne und Lehmbruck her über Giacometti ihre Ausdünnung potenziert hat. Gleichgültig, in welchem Material verwirklicht — ob in Holz, Marmor, Stahl, Eisen, Ton oder Bronce, also geschnitzt, gemeißelt, geschmiedet, modelliert oder gegossen — bleibt sie in jedem Falle geformt von der Hand des Künstlers, ob er nun Noguchi, Lipchitz, Moore, Butler oder Julio Gonzalez heißt. Die plastische Schwellung, wenn auch nur noch in der lächerlichsten Verkümmerung, als minimale Modulation eines sonst rücksichtslos durchgehaltenen Dauertones, gewährleistet den Fortbestand einer dünnen Nabelschnur zum Wesen der Plastik hin, so wie auch die anderen „Linien-Typen — Umriß, Kante, Hohlkehle — durch Rückbezug auf einen plastischen Kern den Zusammenhang mit der dreidimensionalen Realität der Plastik bewahren: nicht anders als in der Natur und ihrer plastischen Abbildung, der figürlichen Plastik, lebt auch die Linearität der gegenstandslosen Skulptur von jenen Hilfs- und Suggestivmitteln der Augenbewegung, die Eigenschaften der Form selbst oder ihrer Oberfläche sind.

Ein Künstler wie Hans Uhlmann nun geht über Gonzalez genau so weit hinaus wie Gonzalez über Giacometti, d. h. durch eine zweite Abstraktion. Giacometti mit figürlich, Gonzalez ist gegenstandslos, Uhlmann ist mehr als das. Die erste Abstraktion, für die hier der Name Reg Butlers und vieler anderer ebenso stehen könnte wie der des Gonzalez, brachte die Loslösung der Form vom Gegenstand — die zweite Abstraktion bringt die Loslösung der Linie von der Form. Verselbständigung der Form — Verselbständigung der Linie; gegenstandslose Plastik — Raumgraphik! Das technische Hilfsmittel für diesen Übergang einer Kunstgattung in die andere ist die vorfabrizierte dreidimensionale Linie, der Draht. An seine Stelle können auch Stahlrohr oder Bandeisen treten. Es gibt gehämmerten Draht seit dem Altertum, gezogenen Draht seit dem 14. Jahrhundert und gewalzten Draht seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Gewisse schmiedeeiserne Formen — ohne Entasis — haben als gehämmerter Draht zu gelten, sie treten als „selbstfabrizierter" Draht neben die verschiedenen Arten des vorfabrizierten Drahtes. Draht kann auch durch Holzstäbe ersetzt werden, ob selbstgeschnitzt oder fabrikmäßig hergestellt, und selbst durch Bronce — entscheidend bleibt die plastische Indifferenz, das Fehlen der Schwellung. Denn der „Draht" ist hier ästhetisch kein Körper, sondern ein immaterielles Zeichen, genau so wie in der Graphik die Linie eine Niederschrift der Augenbewegung ist. Alle Arten von Linien, die die Graphik kennt, kennt auch die Drahtplastik: die Umrißlinie, die Richtungslinie und selbst die Schattenlinie. Der Draht bildet alle jene Phänomene dreidimensionaler Linearität ab, die sowohl der Natur, als auch der naturdarstellenden und der gegenstandslosen Plastik eigen sind — Kontur, Kante, Schmalkörper und Hohlkehle. Der glückliche Umstand, daß der junge Calder in einem Vorgriff auf die Form gegenständiche Drahtplastik schuf

— eine Umkehrung von Kandinsky, der in seinen frühen impressionistisch-gegenstandslosen Bildern einen Vorgriff auf die neue Ikonographie vollzog — bietet eine Kontrollmöglichkeit. Bei einem Porträt, etwa dem von Shepard Vogelsang, finden wir die Abbildung einer Gesichtsfalte vom Nasenflügel zum Mundwinkel abwärts führend. Alle anderen Linientypen drängen sich auf: dem Umriß ist sogar ein eigenes Werk gewidmet in „Kiki's Nase", eine Abbildung der charakteristischen Nasenlinie des berühmten Pariser Künstlermodells Alice Prin, und ob wir das hängende Haar einer handstehenden Akrobatin, die Arme von Josephine Baker oder die Beine von Helen Wills betrachten, stets werden wir einen Beitrag zur Typologie der Linie finden.

Aber erst in der Gegenstandslosigkeit ist die Drahtplastik recht eigentlich bei sich zu Hause! Der Nachweis der verschiedenen Linientypen ist hier naturgemäß schwieriger zu erbringen, und man mag sich fragen, warum man sich dieser Mühe nach Klarstellung des Grundsätzlichen überhaupt noch unterziehen soll. Aber ebensowenig wie es sich dabei um die Frönung eines intellektuellen Hobbys handelt, erschöpft sich der Nutzeffekt des Gedankenganges in der entwicklungsgeschichtlichen Rechtfertigung eines zeitgenössischen Phänomens, dessen Widersprüchlichkeit in sich unbestreitbar, aber auch schicksalhaft unvermeidbar ist. Die Hohlraumplastik, in deren Tradition die Drahtplastik steht und die wir nicht erst jetzt, sondern schon um 1480 in der Nachfolge des Nikolaus Gerhart nachweisen können, meint ästhetisch ja nicht so sehr das, was sie zeigt, sondern den Luftraum dazwischen, den sie mit ihren Formen, z. B. den Beinen der Maureskentänzer, abgrenzt oder spiralig umkreist. Wie soll ich aber z. B. einen Hohlraum deuten, den eine abstrakte Drahtlinie kreisförmig umschließt? Ist er ein Loch, oder ist er eine Scheibe? Das heißt: ist die Drahtlinie eine Umrißlinie, oder ist sie das Zeichen für einen Schmalkörper, ein Ring? Die Identifizierung des Linientypus kann die Voraussetzung für das Verständnis eines Einzelwerkes oder eines wichtigen Details sein, denn die Vieldeutigkeit eines gegenstandslosen Kunstwerks wird bei der Drahtplastik noch multipliziert durch jene zweite Abstraktion, der sie als Loslösung der Linie von der Form ihre Entstehung verdankt. Die merkwürdigen Metallgebilde des Amerikaners Ibram Lassaw (*1913) gewinnen an Sympathie, wenn man sie zu den frühen Volumenkonstruktionen des Belgiers Vantongerloo (*1886) in Beziehung setzt. Sie werden verstehbar als Linearabstraktionen gehäufter Kuben im selben Augenblick, wo man ihre Linien als Kantenzeichen identifiziert hat. Ein abstraktes Werk wie der „Insektenvogel" von Uhlmann profitiert nur davon, wenn man die Drahtform der Schwanz- oder Flügelpartie als Umriss und mithin den Luftraum dazwischen als Fläche begreift. In den meisten Fällen allerdings wird die Drahtlinie inkognito bleiben, indem sie sich auf ihre allgemeinste Eigenschaft als dynamisches Zeichen, als Anleitung für Augenbewegung, zurückzieht.
Im 18. Jahrhundert gibt es eine merkwürdige Erscheinung, die Androiden oder Automaten, künstliche Menschen französisch-schweizerischer Uhrmacher und Mechaniker, die als eine letzte Übersteigerung des barocken Naturalismus zur tatsächlichen Bewegung zu verstehen ist. Ebenso wird auch in unserem Jahrhundert der Schritt von der fiktiven Liniendynamik der Drahtplastik zur effektiven Linienbewegung im Raum getan. Zur Unterscheidung der beiden an sich gleichartigen Vorgänge ist folgende Tatsache von Bedeutung: P. und H. L. Jaquet-Droz setzen in ihrem zeichnenden Knaben Linienbewegung in Körperbewegung um, Calder verwandelt Körperbewegung in Linienbewegung. Die Jaquet-Droz nehmen sich eine graphische Vorlage, z. B. eine Porträtzeichnung der Königin Marie-Antoinette, und konstruieren über diesem Grundriß ihren Androiden in der Weise, daß er nach Aufziehen des Uhrwerks die Zeichenbewegungen ausführt — Calder konstruiert eine gelenkige Drahtplastik, ein „Mobil", um damit Raumgraphik in die Luft zu schreiben. Die einen gehen von der Linie aus (Marie-Antoinette) und erzeugen Plastik (zeichnender Knabe), der andere geht von der Plastik aus (Mobil) und erzeugt Linien (Schwingung im Raum), alle drei meinen Bewegung, der eine abstrakt (Schwingung im Raum), die anderen naturalistisch (zeichnender Knabe). Die Werke tragen die Stilmerkmale ihrer Epochen: naturalistische Dynamik des plastischen Barock — abstrakte Dynamik der graphischen Neuzeit. Jacques Vaucanson, ein anderer Mechaniker des Spätbarock, ließ sich von der steinernen Tonlosigkeit des Flöte blasenden Hirten von Coysevox, heute im Louvre, zu einer gewaltigen Anstrengung inspirieren, als deren Ergebnis er nach drei Jahren einen Querflötenspieler von integrer Musikalität vorstellte, den Voltaire und Paris, den Europa als ein Meisterwerk des esprit humain bewunderten und den Napoleon später vergeblich zu erwerben versuchte. Hier ist der Vorgang besonders deutlich! In einem letzten Ansturm des augenrollenden Naturalismus der Barockskulptur wurde aus der Pantomime der bildenden Kunst eine Schaustellung der Mechanik. Auch Calder hörte das leise Raunen im Draht und erfüllte dem Jahrhundert einen Herzenswunsch. Er entfesselte die abstrakte Liniendynamik der zeitgenössischen Plastik. Auch er ist ein Mechaniker, der sich eines köstlichen Grenzübertritts der bildenden Kunst in das Schau-Spiel schuldig gemacht hat. Das simple Gehoppel seines galoppierenden Spielzeugpferdes verhält sich zum geistreichen Mechanismus eines Androiden wie ein Sprichwort zu einer Abhandlung von Heidegger. Als Mechaniker ist Calder ein Vertreter des Primitivismus, wie Rousseau in der Malerei, ein Sonntagsmechaniker! Als Künstler ist er ein Vertreter der Abstraktion des 20. Jahrhunderts. Er steht in der Tradition der uralten graphischen Plastik. Indem er von der gotischen Gewandfalte, von den stereometrischen Bewegungsträumen Pevsners und Gabos, von den Kurvenlinealphantasien Ernis und den photographischen Schwingungsformen Keetmans zur realen Bewegung vorschreitet, hat er sich ein entwicklungsgeschichtliches Verdienst erworben. Er rückt sich damit allerdings zugleich an den Rand der Kunstgeschichte, denn seine Mobile sind keine Bewegungskunstwerke, etwa im Sinne des Tanzes. Neben Intuition und Berechnung behält der Zufall seine Hand im Spiel! Calder schafft Halbkunstwerke, aber — noch die letzte zeitgenössische Tischplatte, die in ihrem Bewegungsdrang Nierenform angenommen hat, wird es ihm zu danken wissen.

Wortbild und Metapher sind keineswegs identisch, es ändert kaum etwas an der ursprünglichen Aufzeichnung der Tatsache, wenn man anstatt „Ebbe und Flut" — „der Pulsschlag des Meeres" schreibt. Der Vorgang wird zwar umgedeutet, behält aber seine alltäglichen Eigenschaften bei. Das Wort bleibt Instrument. Wogegen sich das Wortbild von vornherein von dem löst, was man „Semiotik" genannt hat, — im Grunde ist diese Operation das Kennzeichen der modernen Lyrik. Eluard sagte einmal in seinen „Notes sur la poesie", daß es ihm weniger um das Wort als um das Objekt, das Wesen, das Ereignis ginge, was ja am Ende nichts anderes heißt, als daß Eluard Wort und Sprache dem Bild unterstellt. Und Michaux meint noch deutlicher, das dichterische Material unseres harten Jahrhunderts sind nicht mehr die Worte auf der Grundlage der Töne, sondern reine Zeichen, deren Mechaniker, nicht deren Violinist der Dichter sei. Der Maler, der sich anschickt, Wortbilder zu schaffen, entdeckt zunächst einmal den Reiz, ein Bild (im Sinne von imago) auch zeitlich abzuwickeln, zu verändern und in verschiedenen Phasen darzustellen. Das Element Zeit, das jenseits der Malerei steht, bietet hier plötzlich die Möglichkeit, reine Formen zu beleben und in eine Kontinuität zu bringen. Er sieht Stilleben und verwandelt sie in Geschehnisse, — dies ist die Grundlage seiner Dichtung.

Wie geht nun diese Verwandlung vor sich? Zunächst ist es auffallend, daß das Element Zeit vom Optischen her bewältigt wird. Die Wortbilder sind meistens durch Montagen miteinander verbunden, die wie auf einer Leinwandrolle abspulen. Bei Kandinsky ist es ganz offensichtlich, wie sich diese Mechanik vorwärtsbewegt: „Der Block fiel auf den roten Mann. Er fing ihn mit der linken Schulter auf und schmiß ihn hinter seinen Rücken. — Der weiße Mann oben lächelte und nickte freundlich mit dem Kopf. — Der rote Mann wurde noch größer, d. h. noch höher. —" Der Vergleich mit dem Filmdrehbuch liegt auf der Hand: einerseits die Anschaulichkeit und die Akribie, mit der jede Bewegung wiedergegeben ist, andererseits die merkwürdige Dynamik, die das Gedicht von verschiedenen Blickpunkten aus weitertreibt, wie eine Folge einzelner Kameraeinstellungen. Auch die Interpunktion hat optische Funktionen, so etwa der Gedankenstrich nach dem Punkt, den auch Kokoschka gern benutzt.

Bei Schwitters tritt eine Wendung ein. Die organischen Bewegungen der Wesen und die Perspektive der Objekte sind zerstört, — eine Auflösung, die sich bis Picasso, Max Ernst und Arp fortsetzt. „Hand wedelt saure Messer", heißt es bei Schwitters, bei Picasso: „Das flammende Stück Lebkuchen beißt sich die Lippen wund." Bei Arp: „Der weibliche Rauch schält Herzen aus Knocheneiern." Die menschlichen Gebärden der Objekte beschleunigen die Verwandlung, obendrein bringen sie noch unmittelbare Aktion in die Stilleben und annullieren die Reste von Symbolik und Umschreibung. Bei Picasso zum Beispiel gibt es kaum noch Unterschiede zwischen Wort, Bild, Umschreibung oder Angabe einer Tatsache, sämtliche Fragmente der Wirklichkeit, Formen und Geschehnisse wirbeln durcheinander. „Gurgeln", läßt Gottfried Benn einen imaginären Picasso seine Auffassung formulieren, „aber nicht im Hals. Im Auge."

Im übrigen sind Picassos Gedichte weitaus kühner als seine ohnehin rebellische Malerei. Die Analogien zur Wirklichkeit, die seinen Arbeitsmechanismus in der Malerei ausmachen (kastenartiger Raum, Anklänge an Holz, Fleisch, Stoff oder Stein) jagen einander in den endlosen Satzperioden ihre Bedeutung ab. Kokoschka schafft sich eine farbenglühende Welt der Träume und der Wünsche — zeitweilig nimmt er den ganzen Surrealismus vorweg —, Chirico bevölkert die einsamen Arkaden seiner Gemälde mit freudianischen Gestalten. Aber schon bei Kandinsky tauchen wieder Relikte des Alltags auf („sehrrr prrraktisch" sagt die Frau, das „r" stark rollend). Dadaismus und Surrealismus suchen sich dann die Gemeinplätze des Alltags sorgfältig zusammen und montieren fertige Sätze in ihre Dichtung ein, wie sie ja auch Zeitungsfetzen, Trambahnfahrscheine und Prospektausschnitte in die Bilder einklebten. Die Wirkung ist zunächst humoristisch und auch so gemeint, dennoch sind diese Funken Ironie die ersten Anzeichen, daß die bisher hermetischen Bilder wieder identifizierbar werden. Das heißt natürlich nicht, man wolle nun das Geschäft mit den Konventionen, das bisher die Verbindung vom Dichter zum Leser ausmachte, wieder aufnehmen. Wenn sich Elemente und Wortbilder in Zeichen verwandeln, so steht die Erfahrung der neuen Poesie dahinter: erst diese Praxis hat es ermöglicht, Zeichen zu bilden, ohne daß der ursprüngliche, konkrete Charakter des Wortbilds verloren geht.

Die Tendenz beschränkt sich nicht allein auf die Dichtung, obgleich sie dort immerhin naheliegt. Auch die Malerei wird allmählich kommunikativ. Die Ursachen lassen sich in der Zeitung nachlesen. Die zwanziger Jahre hatten eine Kunst hervorgebracht, deren Vitalität vor allem in der Polemik lag und die ihren Sinn nicht nur im Aufbau eines elementaren Vokabulars fand, sondern auch in ihrem destruktiven Elan, der, so paradox es auch klingt, der eigentliche positive Antrieb war. Man muß sich einmal vorstellen, was zum Beispiel Schwitters um 1925 tagtäglich vor Augen hatte, was und vor allem auch: wen. Breton zählt es sich später sozusagen an den Fingern ab: „Studenten Greise verdorbene Journalisten falsche Revolutionäre Priester Richter wackelnde Advokaten / sie wissen wohl, daß da alle Hierarchie ein Ende hat." Tatsächlich hatten die Hierarchien bald ein Ende. Doch trug der Sprengstoff dadaistischer und surrealistischer Rebellen wenig dazu bei, zumal er ja nur in ein paar Druckschriften und collages auftauchte. Indessen war der Sprengstoff, mit dem die Zeitgenossen, vom Studenten bis zum wackelnden Advokaten, aufeinanderzielten, bekanntlich überaus real und wirksam. Katastrophen dieser Art machen auch dem eifervollsten Polemiker hinterher verständlich, daß seine Wort- oder Formdestruktionen Literatur oder Malerei bleiben, bestenfalls Prophezeiungen sein können: künstlerische Vorwegnahme eines Ausnahmezustandes. Doch die Tatsache, daß die Umwelt von einem Ausnahmezustand in den anderen hineinlebt, ergibt eine unleugbare Verbindung mit den Ausnahmezuständen der Kunst. Daher die plötzliche Unmittelbarkeit, mit der sich die Wortbilder eines Aimé Césaire als Bot-

schaften erweisen, ohne daß sich die poetische Substanz geändert hat. Daher auch die Aktualität des Zeichens.
Der späte Schwitters (vornehmlich in seinen Prosastücken), der späte Arp und vor allem Michaux deuten auf dieses Ziel. Und Arps Reliefs oder die getuschten oder gedruckten Zeichenkonzentrate von Michaux entwickeln wiederum, was schon Mirò in seinen ersten surrealistischen Bildern gezeigt hatte: Das Element läßt sich abwandeln, man kann es mit Ausdruck beladen, ohne es thematisch zu binden, und das innere Uhrwerk des Arbeitsprozesses akzentuiert sich nachträglich auf eine Mitteilung hin. In diesem Sinne lassen sich die Worte von Huidobro verstehen: „Gäbe es einen Maler, der fähig wäre, die Emotion mit einem einzigen Punkt auszudrükken, dann hieße er Joan Mirò." Michaux bewegt sich als Dichter auf demselben Plan. Ein Text wie der „Brief" steht vor dem Hintergrund einer Situation: Frankreich 1944. Die Bilder sind mit Bedeutung geladen, andrerseits erhalten sie ihre ursprüngliche Poesie: der Ausnahmezustand, der von sich aus die Fugen des Alltags gesprengt hat, übermittelt Chiffren, die der Dichter diesmal ohne Verfremdung übernimmt. Dennoch behält auch Michaux die Optik des Malers bei: „Wir wohnen in einem auf Halbmast geflaggten Turm" — „Der Haut wird unser bleiches Gesicht zur Qual" — „Der Kohlenspiegel der Schande."

WASSILY KANDINSKY *Im Wald*

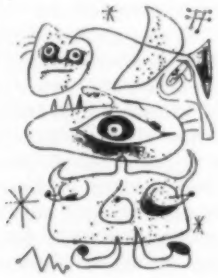
Der Wald wurde immer dichter. Die roten Stämme immer dicker. Die grünen Kronen immer schwerer. Die Luft immer dunkler. Die Büsche immer üppiger. Die Pilze immer zahlreicher. Man mußte schließlich auf lauter Pilze treten. Es war dem Mann immer schwerer zu gehen, sich durchzudrängen, nicht auszurutschen. Er ging aber doch und wiederholte immer schneller und immer denselben Satz: — —

Die heilenden Narben.
Entsprechende Farben.

Links von ihm und etwas hinter ihm ging eine Frau. Jedesmal als der Mann mit seinem Satz fertig wurde, sagte sie sehr überzeugt und das „r" stark rollend:

sehrrr prrraktisch.

Joan Mirò



JOAN MIRO *Poetisches Spiel*

Ein rotes Knopfloch zerspringt auf der Spitze des Regenschirms. Ein papageienschwänziger Weißling trägt ihn und hockt dabei in rosa Schnee.
Da kommen zwei dürre Damen von Welt aus dem Konzert, sie sind schwarz gekleidet und tragen eine lange Kanarienfeder auf dem Hut.

Der Regen fällt
rosa Baby
saugt an der Rüsselspalte
braune Mama
mit Augen tief wie ein Grab
atmet blau
in der schwarzen Gruft der Verzweifelung.
Reine Liebe
kitzelt die Kehle
der Schwalben.

Ein scharlachroter Schmetterling baut sein Nest im Decolleté meiner Freundin. Sie läuft nun barfuß über den Ozean und züchtet drüben Klatschrosen.

Ein Glas weißer Milch auf weißem Tischtuch
rote Kirsche
grüner Käfer
Regenbogen
eine Gitarre
fällt vom Himmel
ihre Saiten durchfliegen den Raum
die Schwalben
bauen auf jeder Saite ein Nest
und jede Saite erwürgt eine Frau, die einmal schön war.

GIORGIO DE CHIRICO *Traum*

Vergebens kämpfe ich mit dem Mann der schielenden, honigsüßen Augen. Jedes Mal, wenn ich ihn umklammere, löst er sich, spreizt sanft die Arme dabei, und diese Arme haben eine unheimliche Kraft, eine unberechenbare Gewalt, sie sind wie unwiderstehliche Hebel, wie diese allmächtigen Maschinen, diese riesigen Kräne, die Stücke fliegender Burgen mit schweren Türmen gleich Brüsten vorsintflutlicher Säugetiere über das Ameisengewimmel der Docks emporziehen. Vergebens kämpfe ich mit dem Mann des honigsüßen, schielenden Blicks: Aus jeder Umarmung, wie wild sie auch sei, löst er sich mit sanftem Lächeln und spreizt kaum die Arme dabei. So erscheint mir mein Vater im Traum, und dennoch, sobald ich ihn anschaue, ist er nicht so, wie ich ihn in meiner Kinderzeit sah, als er noch lebte. Aber er ist es doch; er hat etwas Entfernteres im Ausdruck seiner Figur, irgend etwas, das vielleicht einmal da war, als ich ihn im

Leben sah, und das ich jetzt, nach mehr als zwanzig Jahren, so deutlich vor mir habe, wenn ich ihn wiedersehe in meinen Träumen.
Der Kampf endet mit meiner Niederlage, ich gebe auf, und dann verschwimmen die Bilder, der Fluß (der Po oder der Peneios), den ich während des Kampfes an mir entlangfließen fühlte, wird dunkel, die Bilder verschwimmen, wie wenn Gewitterwolken auf die Erde sinken. Es gibt eine Pause, in der ich vielleicht noch träume, doch ich erinnere mich nur an mein angstvolles Suchen den dunklen Straßen entlang, bis der Traum sich wieder klärt. Ich bin auf einem Platz von großer metaphysischer Schönheit, der Piazza Cavour in Florenz vielleicht, vielleicht auch auf einem der schönen Plätze von Turin, vielleicht auch weder hier noch dort. Auf der einen Seite sieht man Arkaden, gekrönt von Wohnungen mit geschlossenen Jalousien und ehrwürdigen Balkons. Am Horizont sieht man Hügel mit Villen; über dem Platz ist der Himmel sehr hell, vom Gewitter gewaschen. Trotzdem fühlt man, daß die Sonne versinkt. Die Schlagschatten der Häuser und der wenigen Passanten dehnen sich lang über den Platz. Ich schaue nach den Hügeln, wo sich die letzten fliehenden Gewitterwolken ballen. An einigen Stellen sind die Villen ganz weiß, sie haben etwas Ehrwürdiges, wie Grabmäler aus Marmor vor dem schwarzen Vorhang des Himmels. Plötzlich befinde ich mich unter den Arkaden, inmitten einer Gruppe von Personen, die sich vor der Tür einer Konditorei sammeln. Innen sind Regale mit bunten Kuchen gefüllt. Die Menge schaut hinein und drängelt sich wie vor den Türen einer Apotheke, in die man einen verletzten Passanten hineinträgt oder einen, der auf der Straße umfiel. Ich schaue hinein und sehe meinen Vater, der mir den Rücken zeigt und aufrecht inmitten der Konditorei einen Kuchen verzehrt. Und ich weiß nicht, ob sich wegen des Menschenauflaufs eine gewisse Angst meiner bemächtigt, ich fühle den Drang, nach Westen zu fliehen, in ein neues, gastlicheres Land. Gleichzeitig suche ich in meiner Kleidung nach Messer und Dolch, denn mir scheint es, daß meinem Vater Gefahr droht in dieser Konditorei, und ich fühle, daß Messer und Dolch mir unerläßlich sein werden, wenn ich hineingehe wie in eine Räuberhöhle, aber meine Angst wächst, und plötzlich umstrudelt mich die Menge ganz nah und reißt mich zu den Hügeln hoch. Ich habe den Eindruck, daß mein Vater schon nicht mehr in der Konditorei ist, daß er flieht, daß man ihn wie einen Dieb verfolgen wird, und ich erwache unter der Angst dieser Gedanken.

HENRI MICHAUX *Brief*

Ich schreibe Ihnen aus einem Land, das einmal hell war. Ich schreibe Ihnen vom Lande der Giebel und der Schatten. Seit Jahren leben wir hier, wir wohnen in einem auf Halbmast geflaggten Turm. Oh Sommer! Vergifteter Sommer! Nun bleibt der Tag immer gleich, der Tag verkapselter Erinnerungen.
Der Fisch an der Angel denkt, solange er kann, an das Wasser. Solange er kann, — das ist nur natürlich. Auf dem Gipfel des Berges trifft uns ein Stachel. Dann ändert sich unser Leben völlig. Ein Augenblick sprengt uns die Tempelpforte auf.
Wir befragen einander. Wir wissen nicht weiter. Keiner weiß mehr als der andere. Der eine ist verblüfft, der andere verwirrt. Alle sind sie untauglich geworden. Vorbei ist die Ruhe. Weisheit währt nicht länger als eine Eingebung währt. Sagen Sie mir: wen drei Pfeile in die Wange trafen, zeigt der wohl ein erleichtertes Gesicht? Der Tod hat die einen geholt, Kerker, Exil, Hunger und Elend die anderen. Uns haben schaurig lange Säbel durchbohrt. Niedertracht und Kriecherei durchbohrten uns dann nochmals.
Wer kann denn noch auf unserem Boden tief im Herzen die Freude eines Kusses fühlen?
Ich und der Wein vereinigen sich in einem Gedicht. Ich und das Weib vereinigen sich in einem Gedicht. Himmel und Erde vereinigen sich in einem Gedicht. Doch das Gedicht, das wir verstehen, lähmt unser Verständnis.
Die Qual war zu groß, und unser Gesang konnte nicht durchbrechen. Die Kunst verhält an der Jadespur. Die Wolken ziehen vorüber, Wolken wie Felsen, Wolken wie Fische, und auch wir ziehen vorüber, den Wolken gleich, — vollgestopft mit der Ohnmacht des Schmerzes.
Wir lieben den Tag nicht mehr. Er lärmt. Wir lieben die Nacht nicht mehr, die uns mit Sorgen heimsucht. Tausend Stimmen müßten wir zerbrechen, doch auf keine könnten wir uns stützen. Der Haut wird unser bleiches Gesicht zur Qual.
Großes geschieht, und groß ist die Nacht. Doch was vermag sie? Tausend Sterne der Nacht erhellen auch nicht ein einziges Bett. Wer etwas wußte, heute weiß er nichts mehr. Er springt mit dem Zug, rollt mit den Rädern mit. „Sich in sich selbst zurückziehen?" Denken Sie ja nicht daran. Selbst auf der Papageieninsel gibt es kein einsames Haus mehr. Im Zusammenbruch wurde die Ruchlosigkeit offenbar. Der Reine ist längst nicht mehr rein; er erweist sich als eigensinnig, als nachträgerisch. Der eine zeigt sich als Kläffer, der andere als Feigling. Doch die Größe zeigt sich nirgends.
Die verborgene Glut, der Abschied von der Wahrheit, die Stille der Fliesen, der Schrei des Erstochenen, — dieses Gemisch aus eisiger Ruhe und brennenden Wünschen war unsere Harmonie, und der Pfad des verirrten Hundes war unser Weg.
Wir haben uns nicht in der Stille erkannt, wir haben uns nicht im Gebrüll erkannt, weder in unseren Grotten, noch in den Gesten der Fremden. Die Landschaft um uns nimmt keinen Anteil, und der Himmel hat keinen Willen.
Wir haben uns im Spiegel des Todes betrachtet. Wir haben uns angestarrt im Spiegel des aufgebrochenen Siegels, des rollenden Bluts, des enthaupteten Schwunges, im Kohlenspiegel der Schande.
Dann sind wir zu den meergrünen Quellen zurückgekehrt.

WILLI BAUMEISTER *Zigarren*

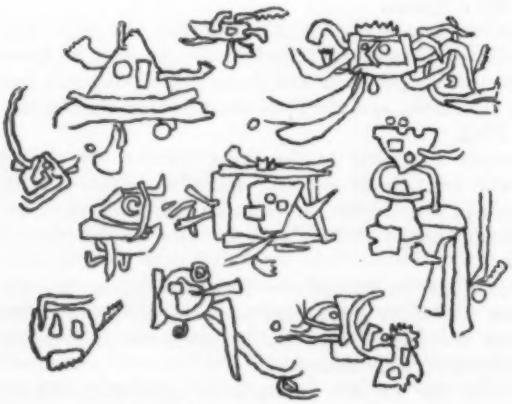
an den jurafelsen hängen die weißen
leinentücher der zimmergäste der gasthöfe
es träufelt stark verdünntes zwetschgenwasser
unter den wäldern aus den rübenfeldern
ragen die roten würste heraus
mit angehängten fleischmarken
der herbst fällt auf die sonntagskleider
am kartoffelfeuer schrumpfen leute ein
in den straßenpfützen
spiegeln katzen ihre schwänze
die lichtgewordene himmelstrommel
entläßt mit fernen diffusen blitzen
die letzten wirbelschläge der lokalen
apokalypse
die vorletzte vor-entwarnung reist im
bummelzug-w. c. mit einschußlöchern
richtung plochingen
auf der wäscheleine der zeit rutschen die
schwarzen strümpfe der vergangenheit
zukunft und gegenwart von links
nach rechts im takte von kuhfüßen

aus ihren zugenähten taschen fallen von
weißen himmeln dunkle flaschen
nein zigarren (bomben ausgeschlossen)
zigarren fallen unaufhörlich, corona,
habanna, wolf in coronaform,
b-c aus basel, voltigeur vom mont-
parnasse, virginia aus wien und brisago
von askona, helle manila,

sie fallen immer, unaufhörlich,
aber nicht ins nasse gras, denn nichts
darf jetzt vergeudet werden,
„viele wären froh daran"
die zigarren fallen wie tränen
aus den augen von weißen nashornern
aus dem nabel eines gurtshabib-büßer
aus dem ofenfüller der schulklasse 5b
aus dem briefkasten des dipl. ing. h. r.

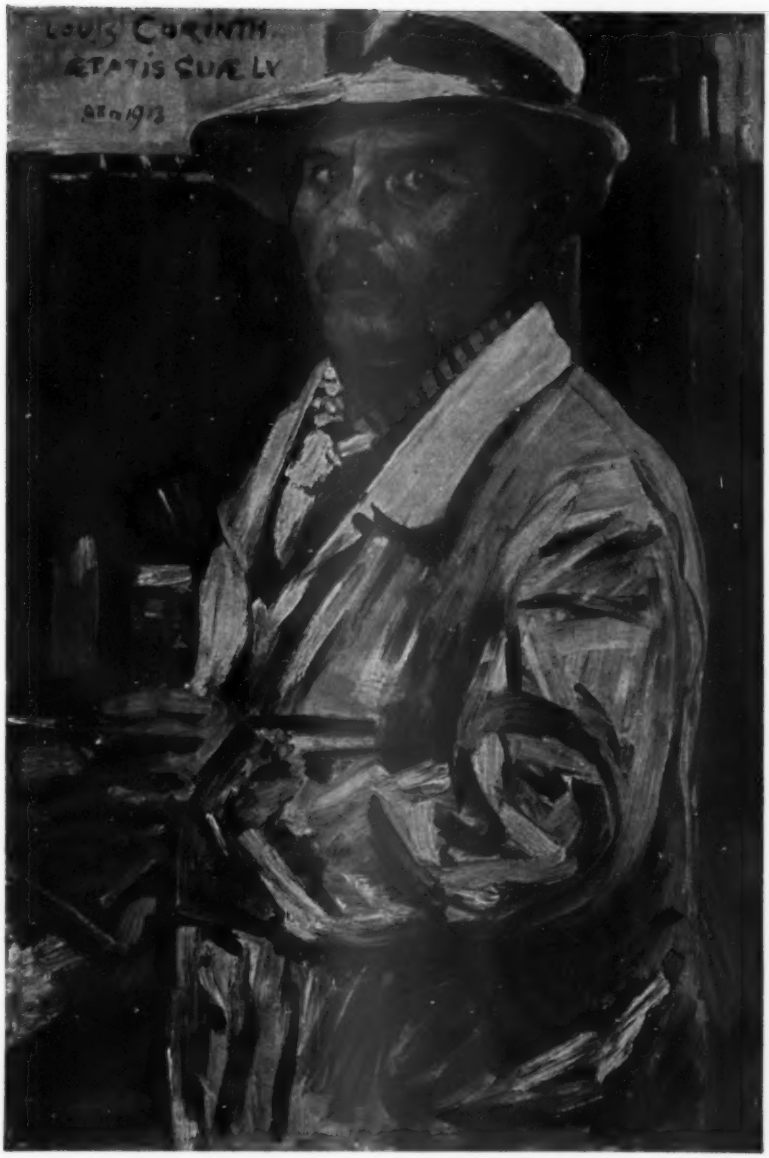
lautlos fallen sie senkrecht
in enger streuung
nach dem pendelnden gesetz
auf borneo soll es weiße zigarren geben
in rohen kisten werden zigarren gesammelt
in gehobelten kisten, in lackierten nähkästen
in japanischen lackkästen (exportware)
in gewöhnlichen verschlägen aus schwartenholz
in säcken aus deutschem papierstoffersatz
in säcken mit aufdruck „jute"
in amerikanischen fallschirmen
in waschkörben und badewannen mit defektem ablauf
in mützen werden sie weggeschafft
in gewöhnlichen ganz sauberen sonntagshüten
in bettüberzügen und büstenhaltern
in gärtnerschürzen, in mumiensärgen
in schubladen aus sekretären und armoiren
in rohrstiefeln von herrn und damen
in bierkrügen
in waagschalen, hyazinthengläsern
in gewöhnlichen zigarrenschachteln
in kinderwiegen, schreibmaschinenhauben
in stücken von regenröhren
die unten zugehalten werden
in ziegenschläuchen, in kamelsänften
in barockschlitten, in zelten
in bettvorlegern aus imitiertem jaguarfell
ein ehemaliger artist klemmt zigarren
in seine kniekehlen und entfernt sich
in eigenartigem gang
die zigarren werden in lastwagen geladen
mit greifbaggern und becherbaggern
in kanalschiffen
und fortgeflogen in lastenseglern
kurz nachher sah man nichts mehr davon
und man hatte auch keine zigarren mehr.

Sämtliche Dichtungen aus:
„Dichtung moderner Maler", zusammengestellt von Hans Platschek, Limes Verlag, Wiesbaden, erscheint demnächst.

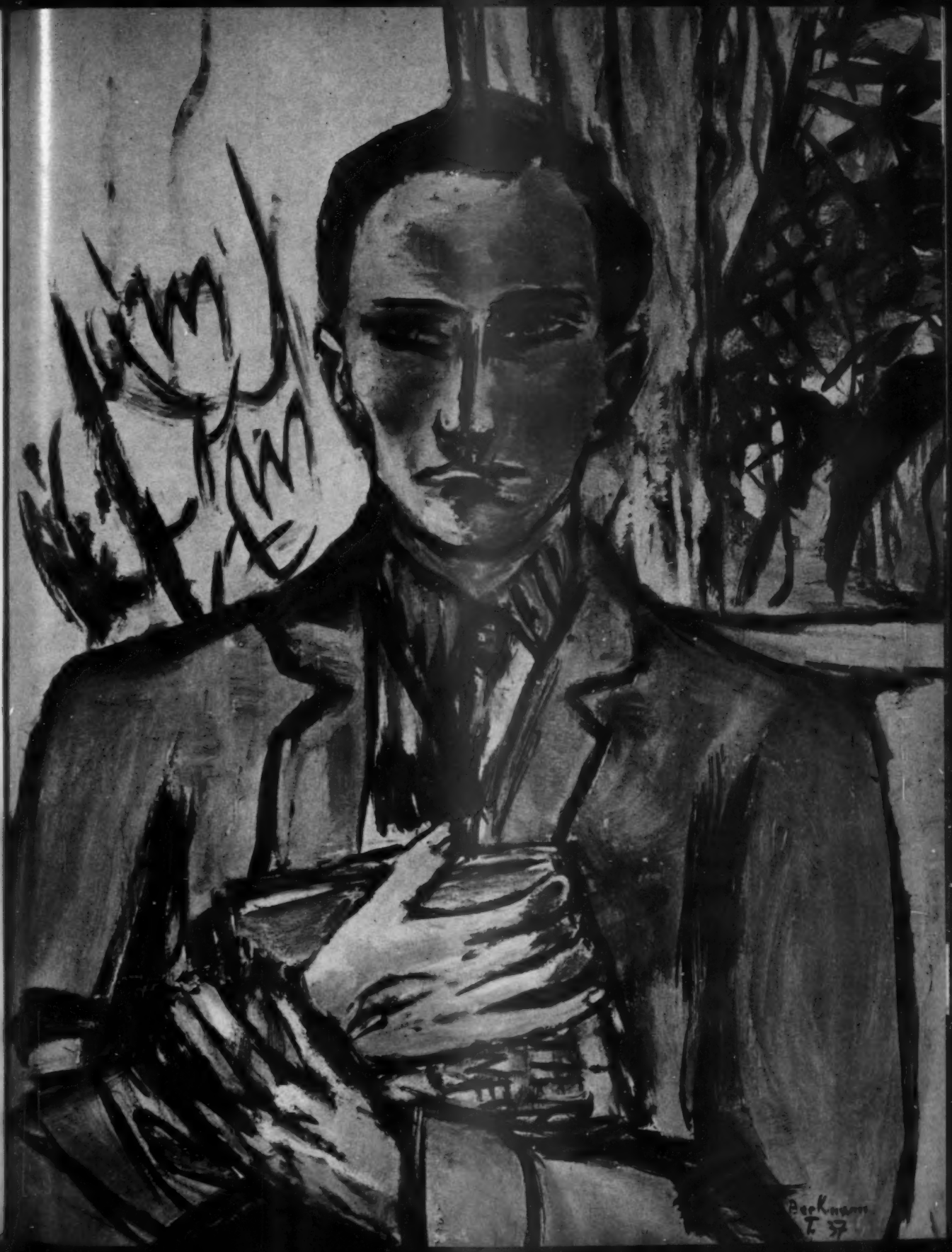


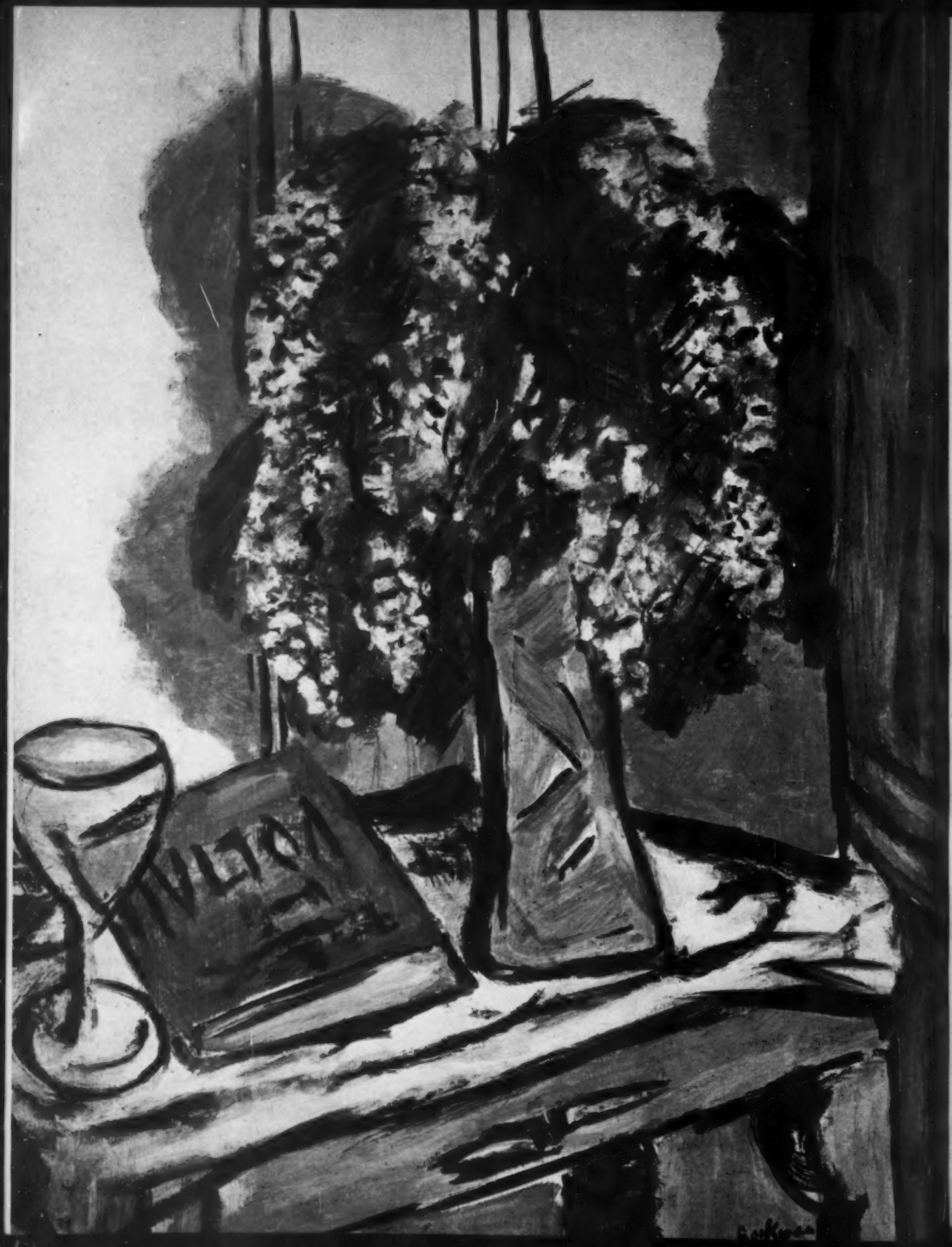
Willi Baumeister

Rechts: Max Beckmann, Porträt Stephan Lackner, 1937



Lovis Corinth, Selbstbildnis, 1913



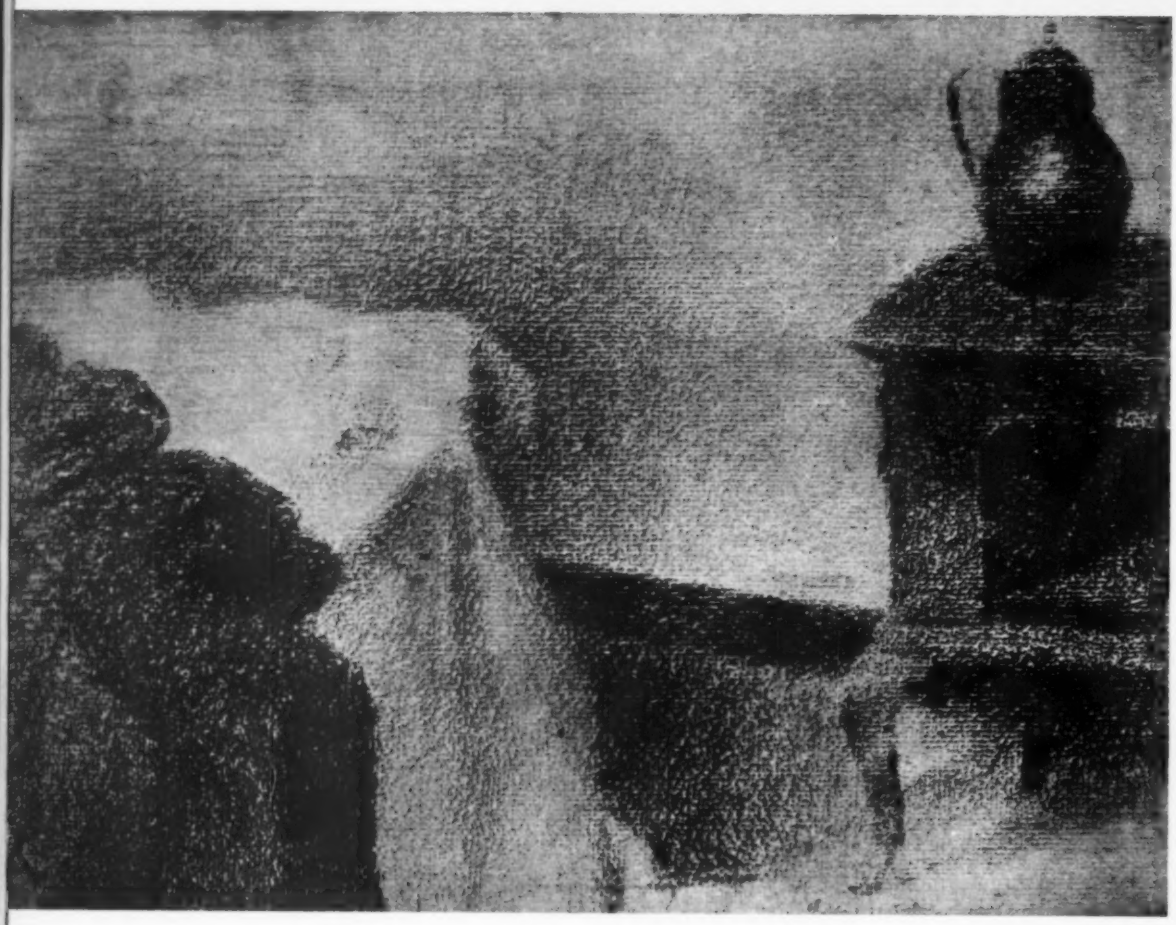

TULTON

Vorseitig:
Max Beckmann,
Stilleben mit Mimosen,
1937

Quappi mit Schwänen,
Bois de Boulogne, 1938

Links:
Max Beckmann,
Sdurza-Kapelle,
Baden-Baden, 1937

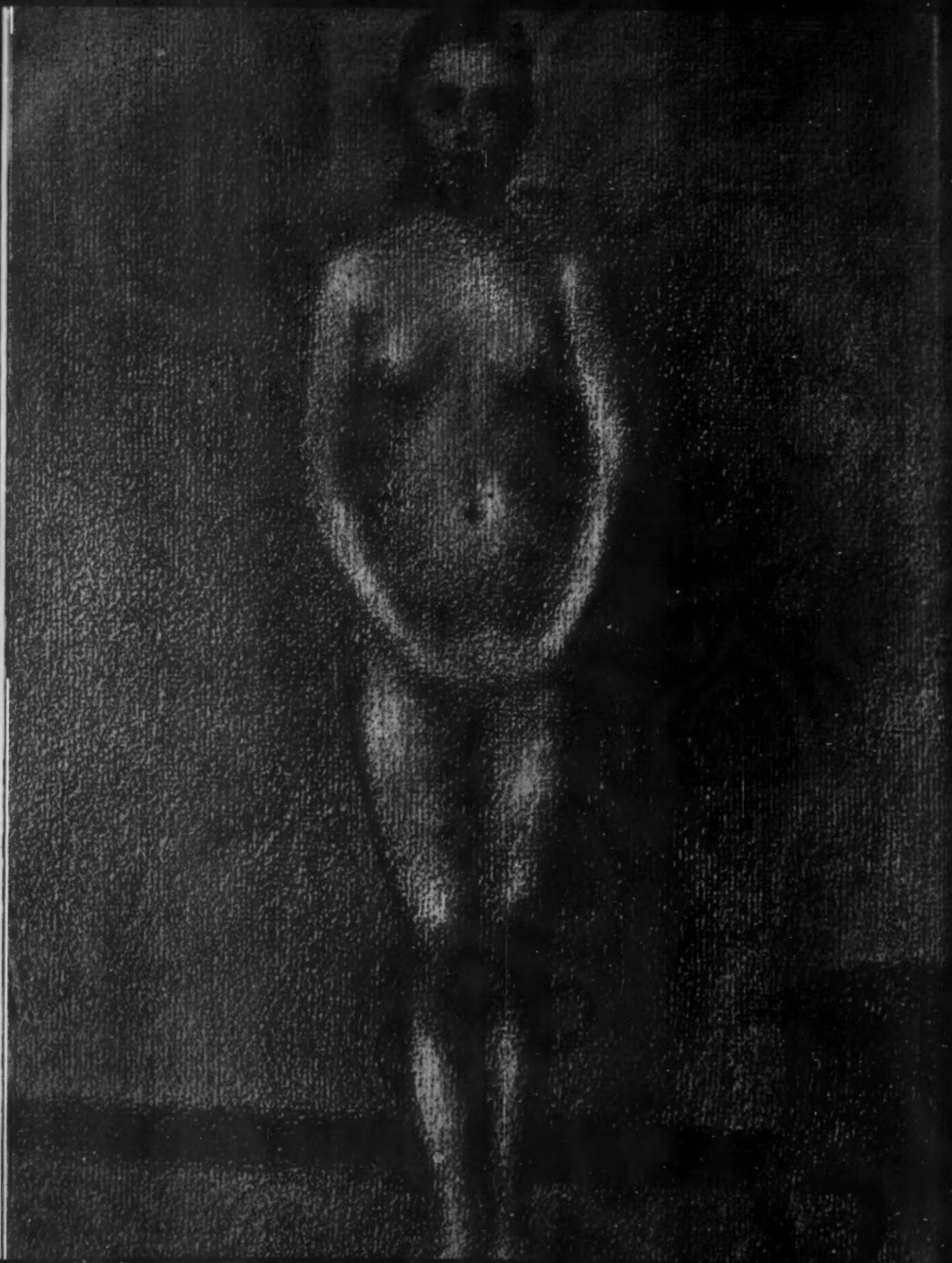
Rechts:
Georges Seurat,
Studie



Georges Seurat, Das Zimmer

Umseitig:
Georges Seurat, Stehende von vorne
Georges Seurat, Im Europäischen Konzert

Georges Seurat, Der Schläfer



Rechts:
Georges Seurat
Im Park

Georges Seurat
Place de la
Concorde

Georges Seurat
Der Leuchtturm
von Honfleur

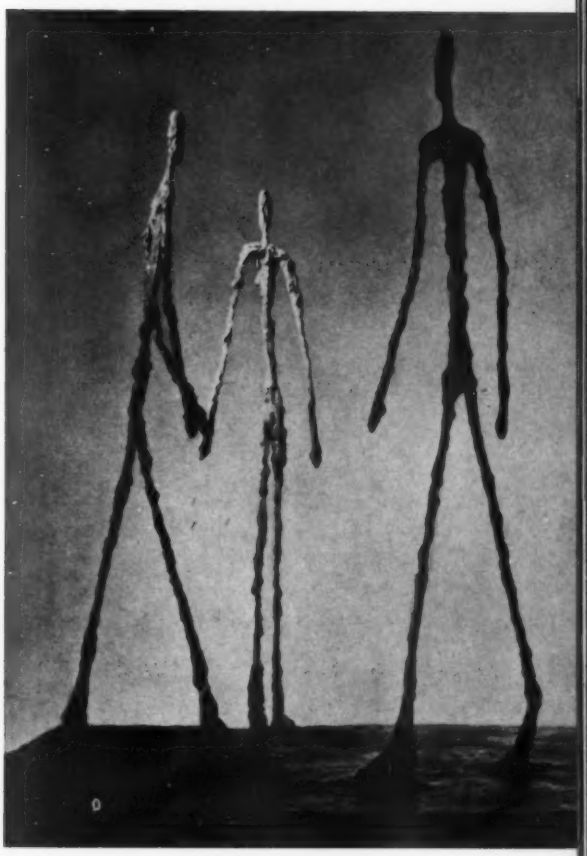
Erasmu
Grasse
Maures
tänzer,

Bernt Notke. St. Georg

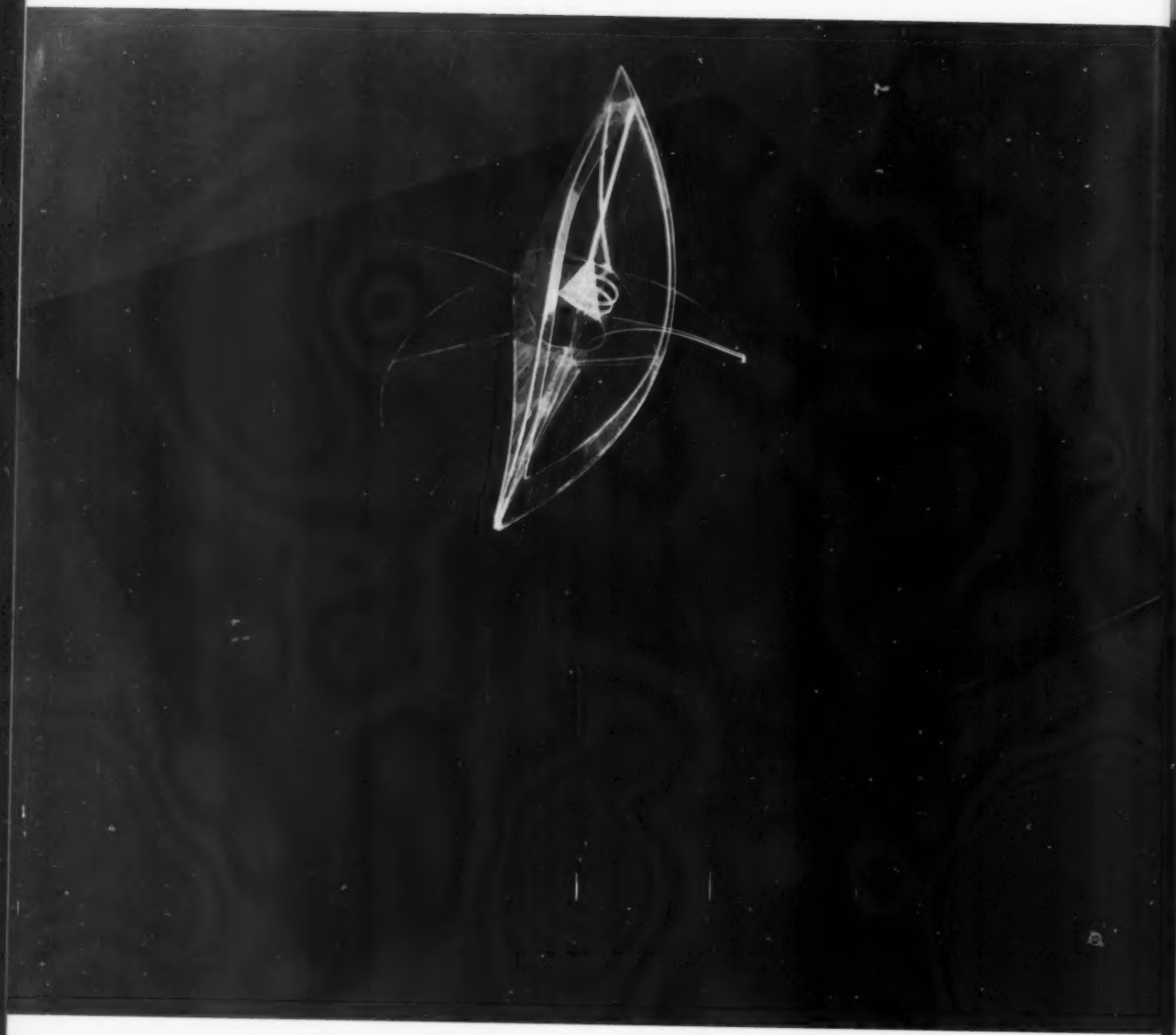
Martin Schongauer,
Versuchung des hl. Antonius,
um 1480

Gaston Lachaise,
Stehende Frau, 1932

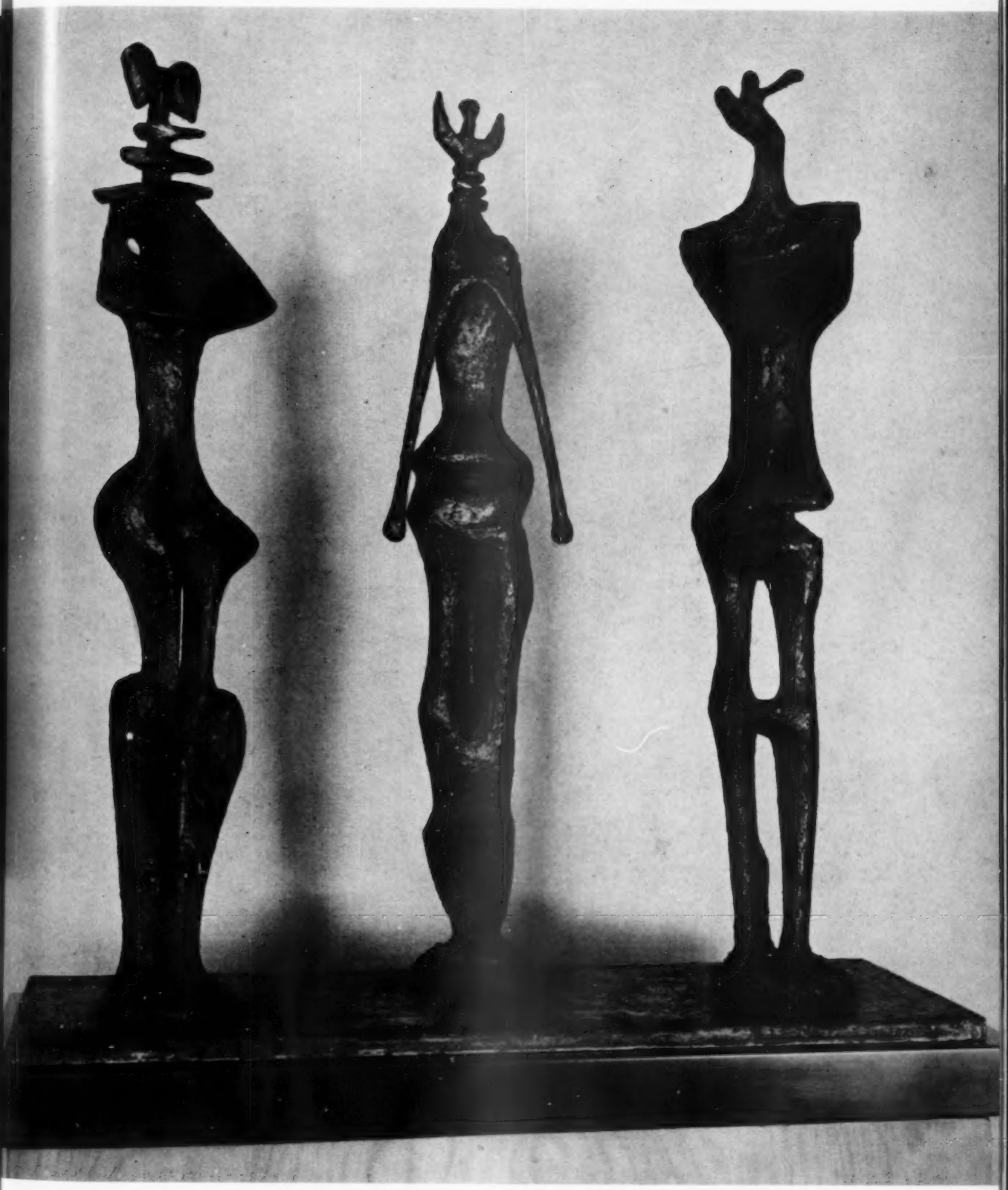
Alberto Giacometti, Gruppe von drei Menschen



Wilhelm Lehmbruck,
Emporsteigender Jüngling, 1913



Naum Gabo, Spirafthema, 1941



Henry Moore, Drei stehende Figuren, Bronze, 1954

Julio Gonzalez,
Frau, ihr Haar kämmend,
Eisen, 1937

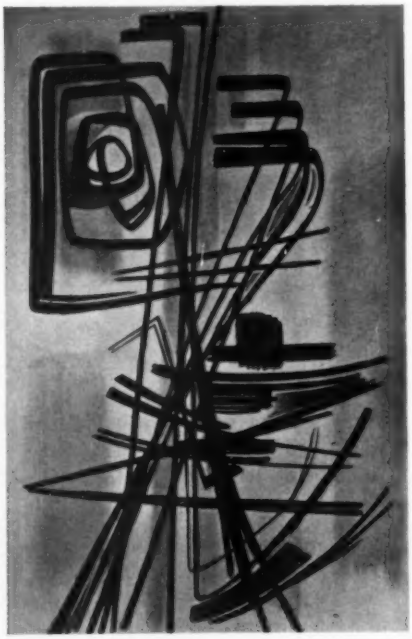
Rechts: Reg Butler,
Mädchen und Knabe,
Eisen, 1950/51

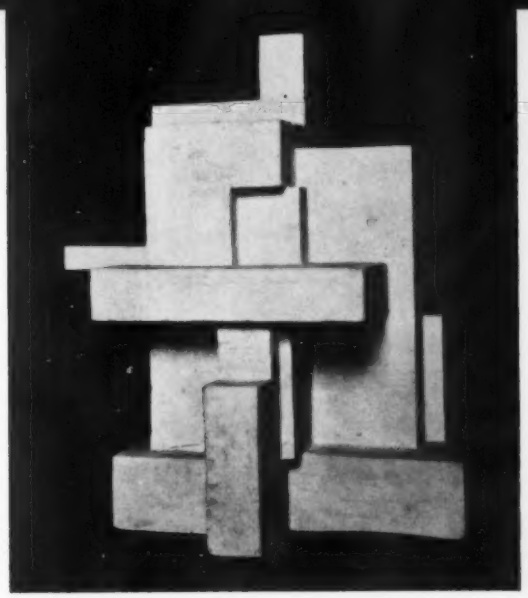
Hans Uhlmann, Insektenvogel, Aluminium, 1948 Foto: Gnilka, Berlin-Chbg.

Egon Eiermann, Stahlrohrstuhl, (Werkaufnahme)

Hans Uhlmann, Stahlplastik, 1952 Foto: Gnilka, Berlin-Chbg.

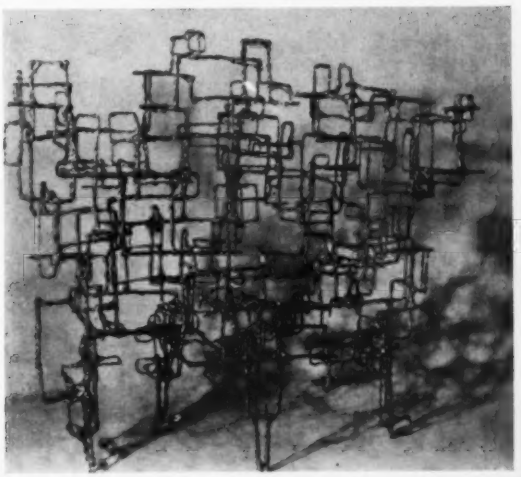
Hans Hartung, T 1947 - 12





Vantongerloo, Konstruktion, 1924

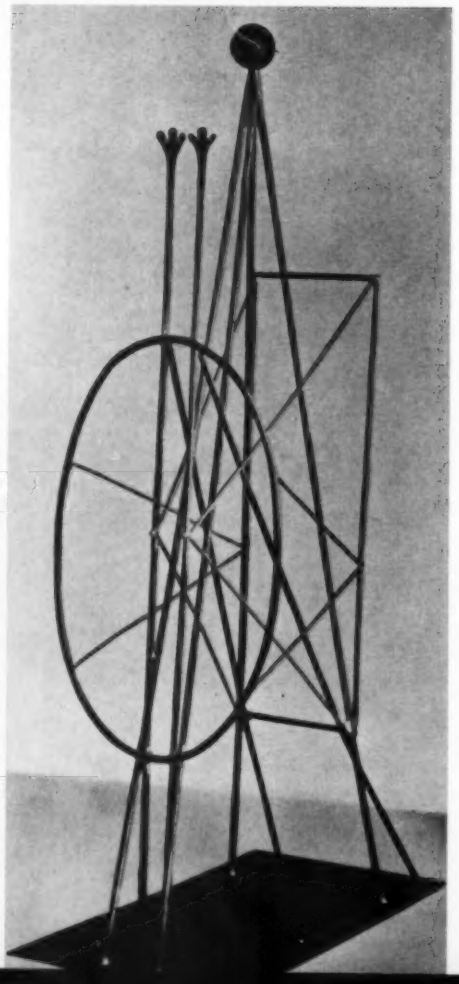
Fritz Wotruba, Figur, Stein, 1950/51



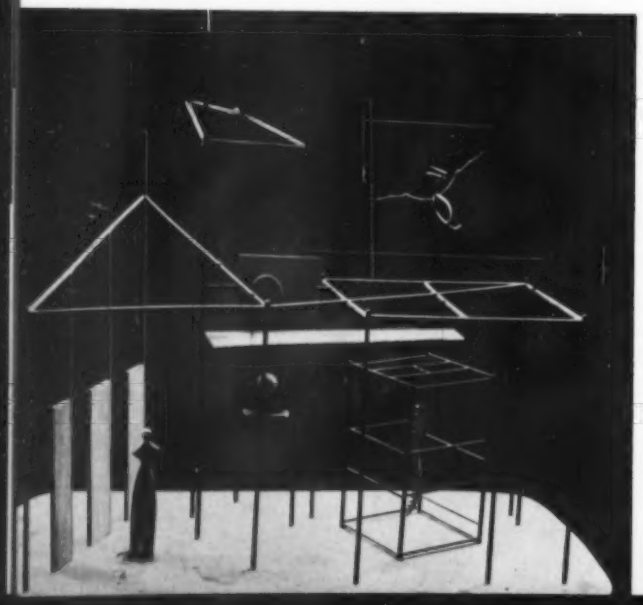
Ibram Lassaw, Bronze, 1952

Ernst,
Der Zeichner, 1948

Rolf Wagner, Gartenplastik, Messing und Nylon, 1954



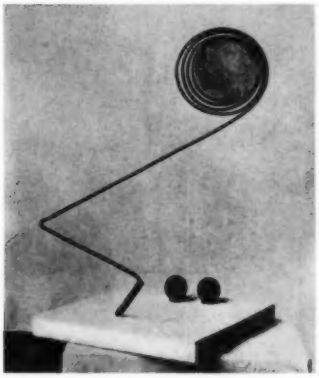
Alberto Giacometti, Palais um vier Uhr, 1932/33



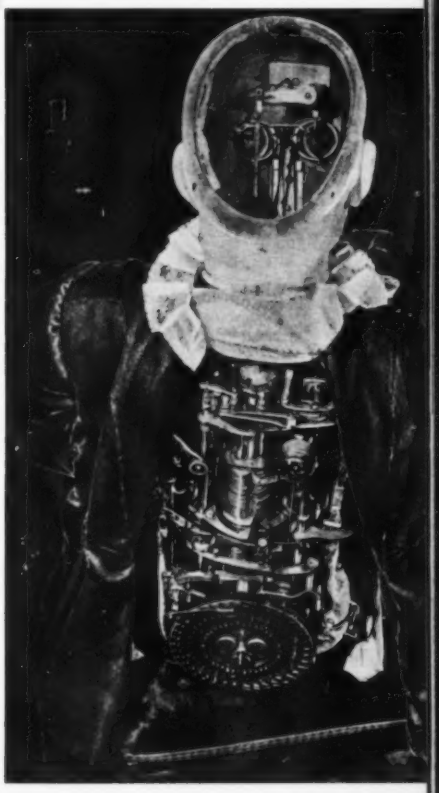
Pablo Picasso,
Eisendrahtplastik,
1928

Oskar Kokoschka, Hugo Erfurth, 1920

Alexander Calder, Porträt Vogelsang, 1930

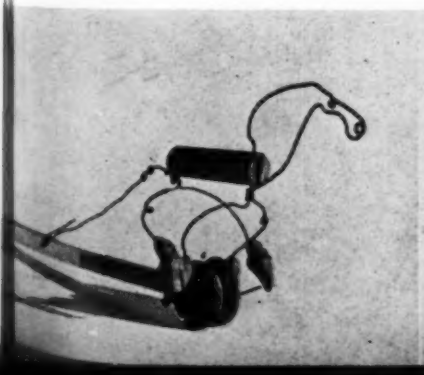


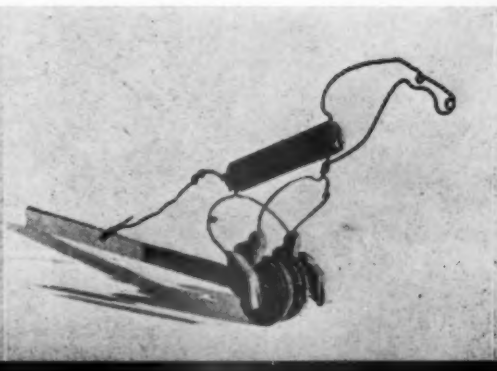
Alexander Calder, Kikis Nase,
Draht und Blech, 1931

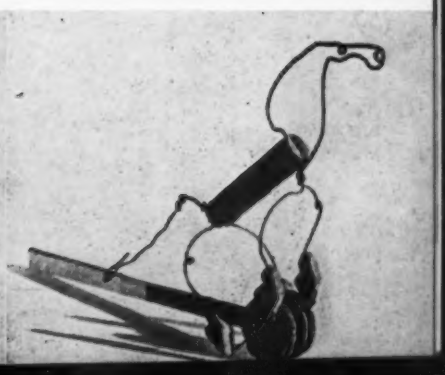


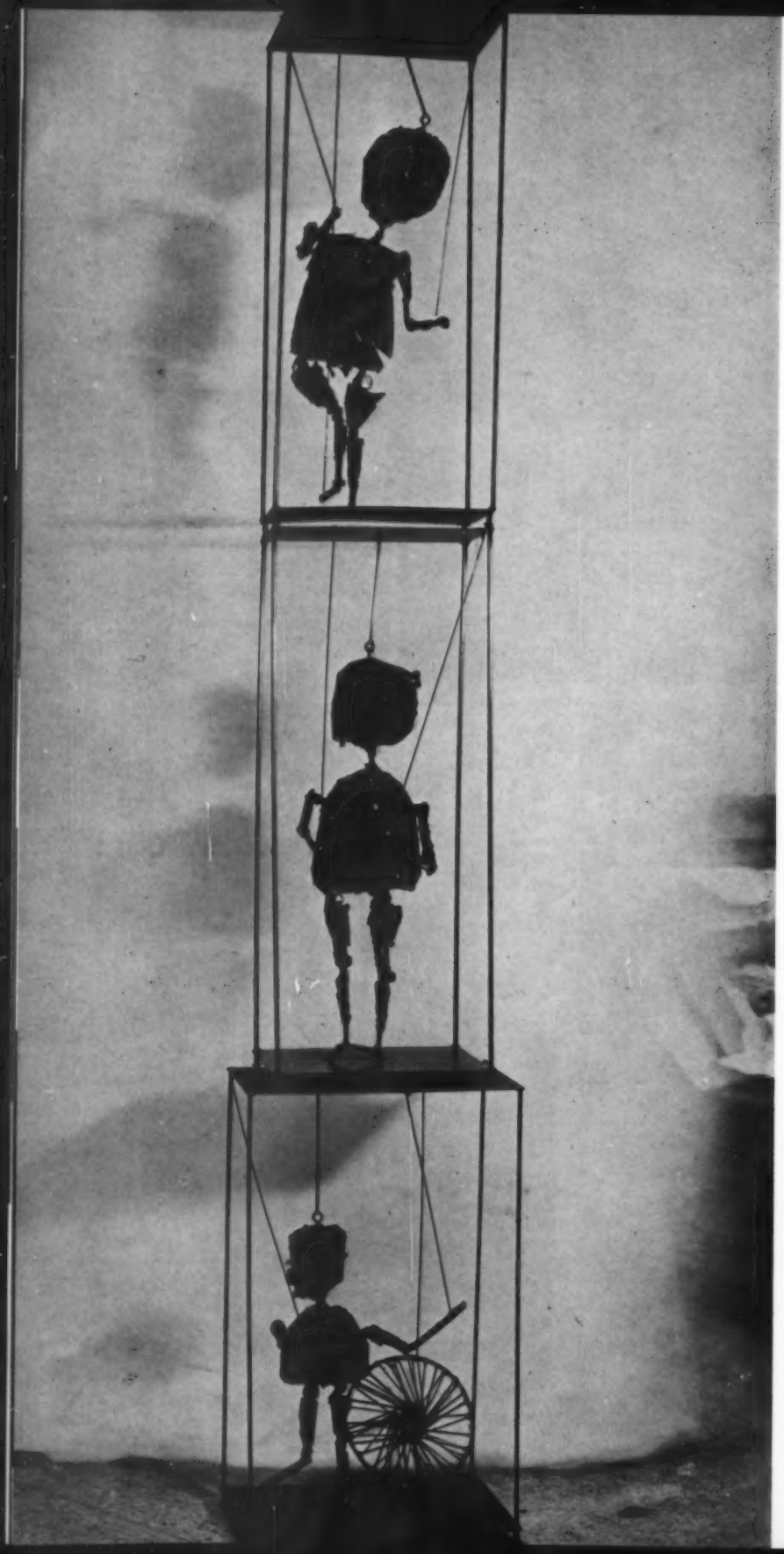
Automat von Jaquet-Droz

Alexander Calder, Galoppierendes Pferd, Draht, Holz und Leder, 1926



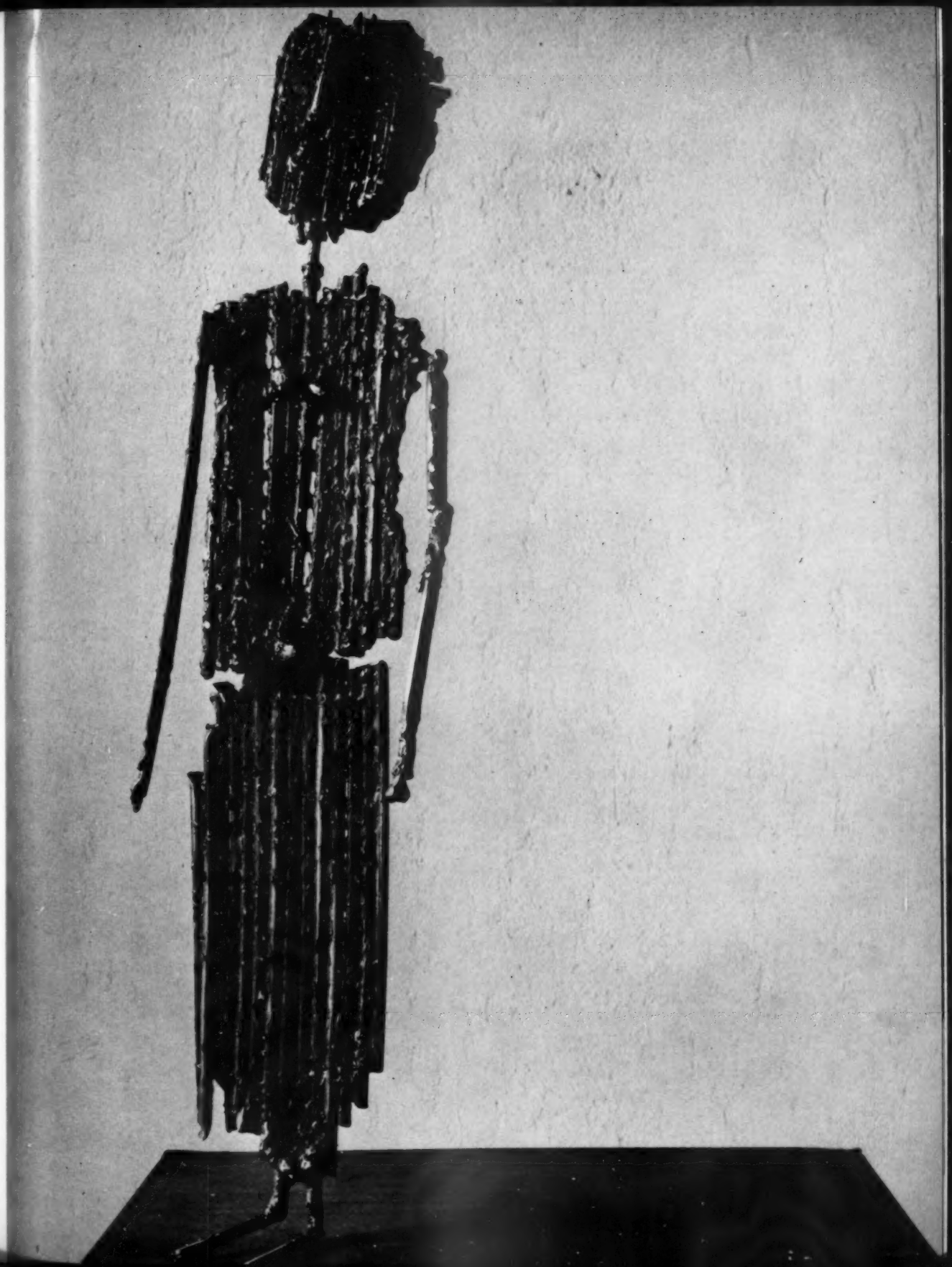


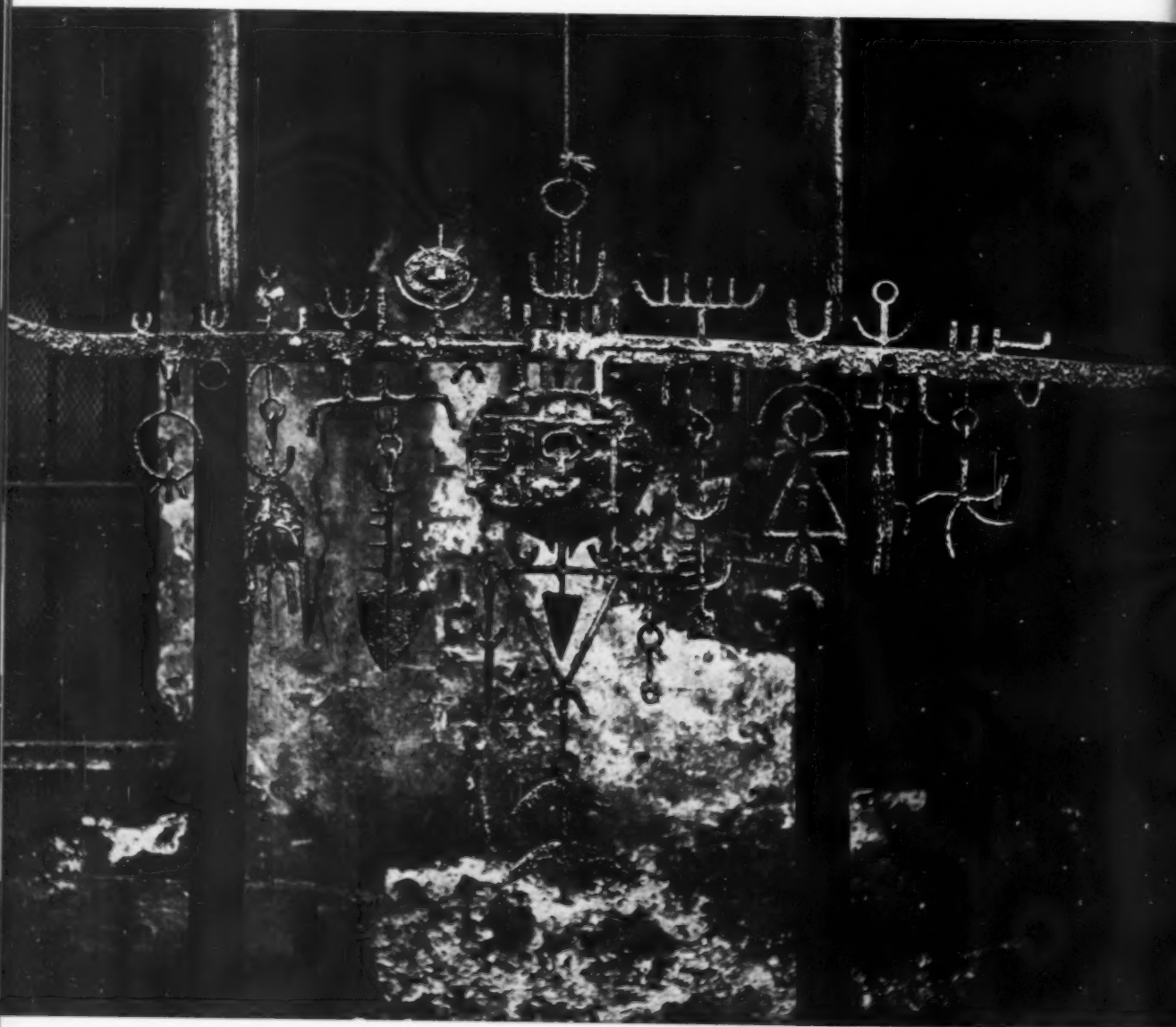




César, Figuren, Eisen

César, Gestalt, Eisen





Gio Pomodoro, Bilder des Morgens, Eisen

Arnaldo Pomodoro, Ausstrahlende Konstruktion, Eisen

Wilhelm Reissmüller, Porträt Theodor Heuß, 1955

Richard Gerstl, Bildnis A. v. Zemlinsky

Richard Gerstl, Selbstbildnis, 1908

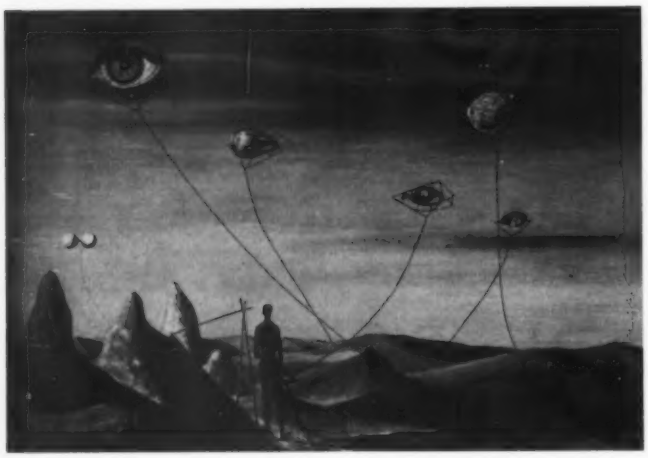
Richard Gerstl, Mutter des Künstlers

Richard Gerstl,
Familie Schönberg

Richard Gerstl, Baum, 1908

AUSSTELLUNG
DEUTSCHER KÜNSTLERBUND 1956

Hans Hartung, Komposition T 54-6



Mac Zimmermann, Aviatiker Sektion Optik, 1954

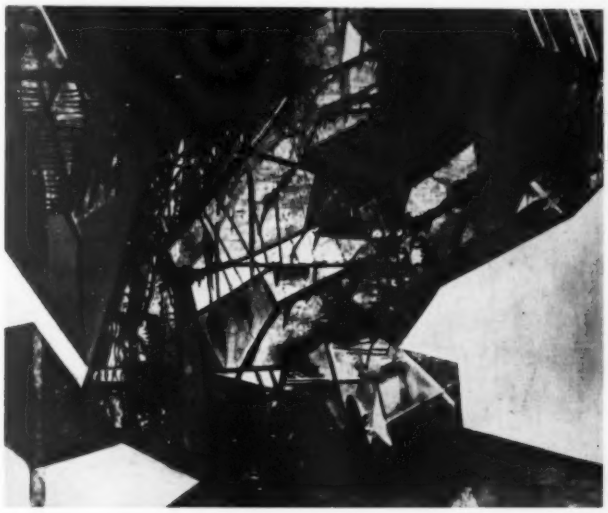
Kurt Lahs, Bild IV, 1955/56

Josef Fassbender, Vihaminazhera, 1956

Fotos: Johanna Schmitz-Fabri

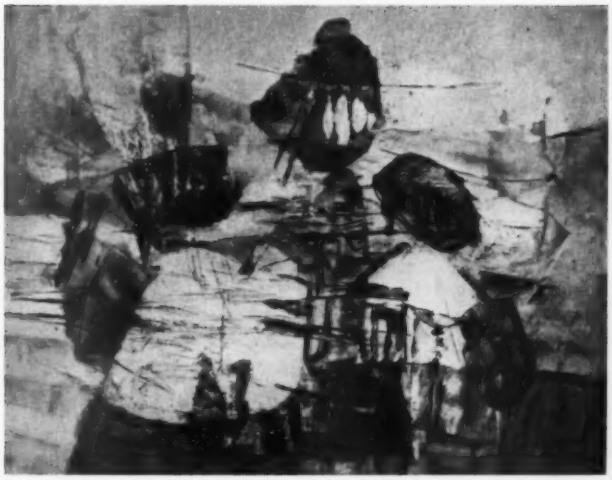
Hans Jaenisch, Die Reichbeschenkten, 1955
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

Fred Thieler, Gesprengtes Schwarz, 1955
Foto: Johanna Schmitz-Fabri



Peter Steinforth, Grotesker Vogel, 1956
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

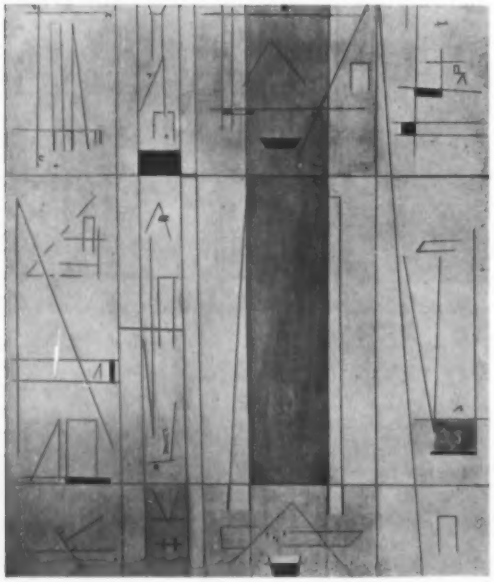
Wilhelm Schmurr, Herbstsonne
Foto: Johanna Schmitz-Fabri



Gerhard Hoehme, Diluvium, 1955
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

Otto Ritschl, Komposition 1955/9
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

Harry Kögler, Mit rot-weißem Tuch, 1956
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

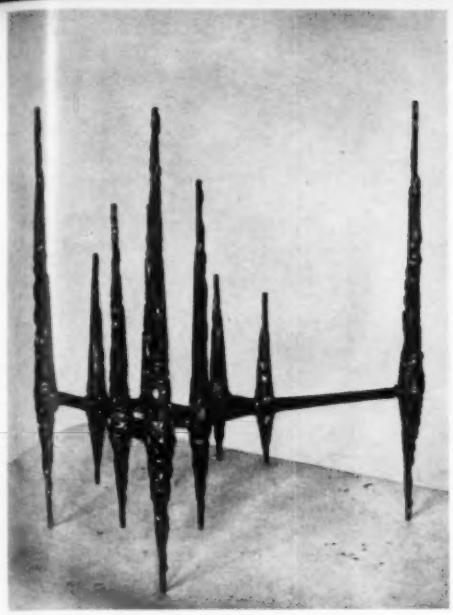


Rudolf Mauke, C D 7, 1955
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

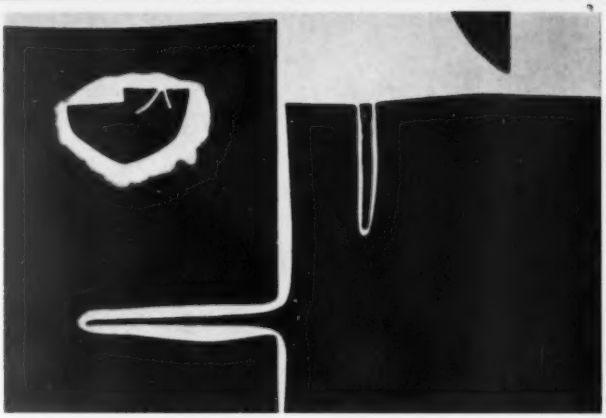
Kurt Lehmann,
Sitzende, Bronze, 1955
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

Brigitte M
Foto: Joh

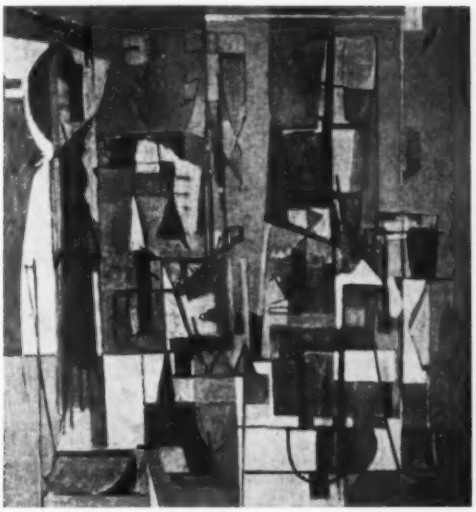
Harald K
Foto: Gn



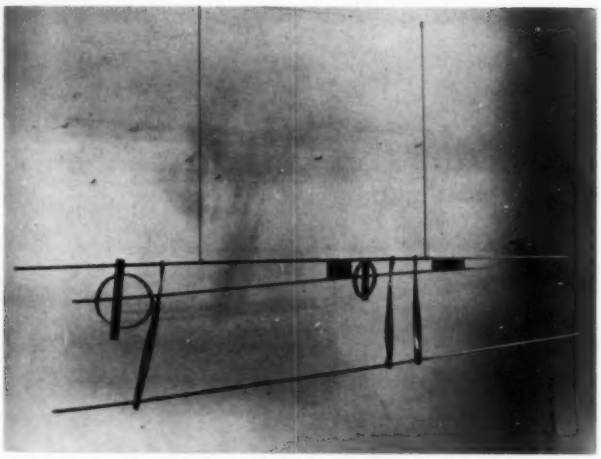
Brigitte Meier-Denninghoff, Spitzen, Zinn, 1955
Foto: Johanna Schmitz-Fabri



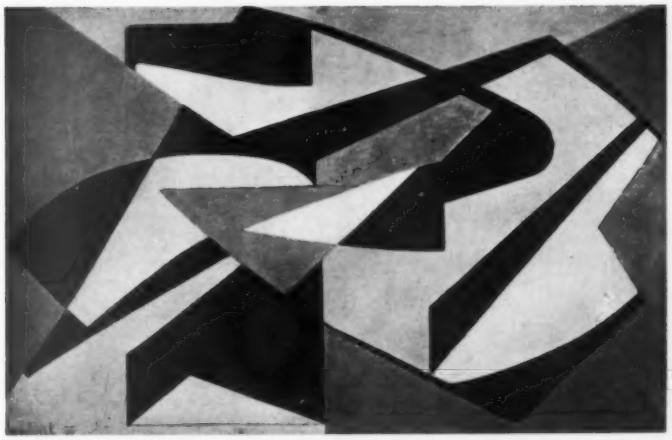
Marc Mendelson, Biologie solaire, Lack, 1954



Geer van Velde, Komposition I, 1948



Harald Kirchner, Mit blauen Flächen, 1955
Foto: Gnilka, Berlin



Louis van Lint, Komposition
Foto: Johanna Schmitz-Fabri

Ausstellung
Maler und Bildhauer

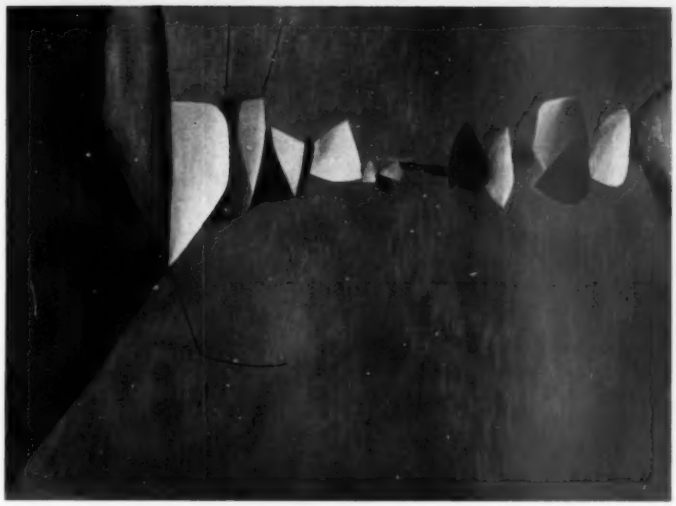
Klaus Bendixen, Paravan, 1955

Peter Brüning, Komposition, 1955

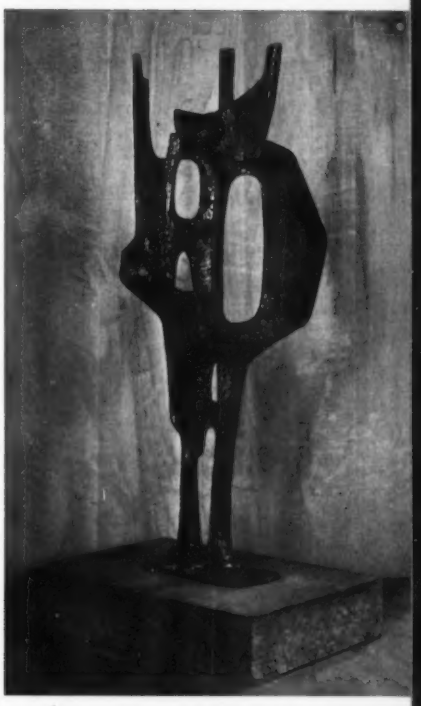
Fritz Seitz, Zeichnung

Hal Busse,
2/2, 1956

Eva Zippel,
Schäfer,
Muschelkalk, 1949



Klaus J. Fischer, Sensible Brücke, 1956
Foto: Schubert, Stuttgart



Herbert Hajek, Konstruktion 2, Bronze, 1956
Foto: Schubert, Stuttgart

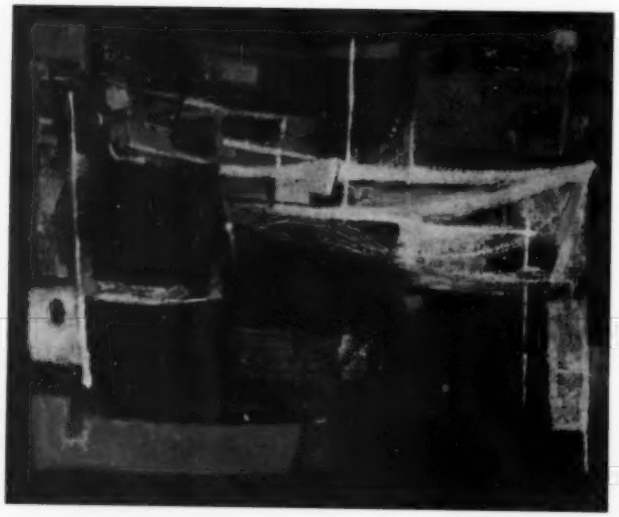
Emil Cimiotti, Familiengruppe I, Bronze, 1955
Foto: Schubert, Stuttgart

Karl-Heinz Wienert, Baumbestand, 1955

Franz Marc, Abstrakte Landschaft, Zeichnung
(Im Besitz der Staatl. Graphischen Sammlung, München)

James Ensor, Intrige, 1890

James Ensor, Verärgerte Masken, 1892



Théo Kerg, Barken und Netze

Norbert Louis, Landschaft mit Mauer und Fenstern, 1955

Eberhard Schlotter, Fassaden

Matsue Tsuzawa-Kamper,
Junge Chinesin, 1955
Foto: Luc Joubert, Paris

Paul Kamper, Mit der Erde verwachsen, 1956
Foto: Léni Iselin, Paris

Eve Neuner-Kayser, Komposition

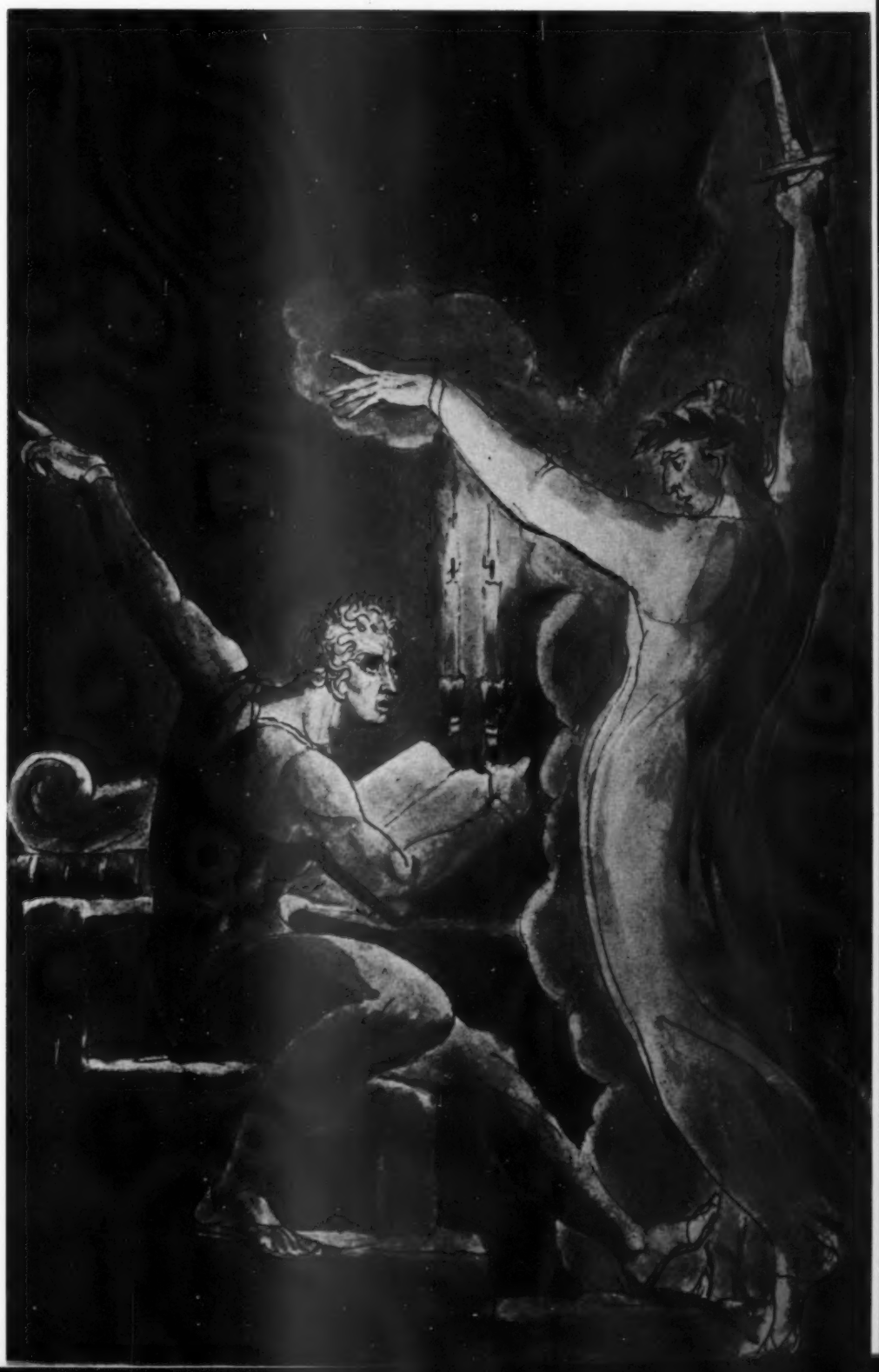
Paul Elsaß, Stilleben, 1948

Jack Smith, Laufendes Kind, 1953

Derrick Greaves, Venedig

John Bratby, Küchenstilleben, 1955

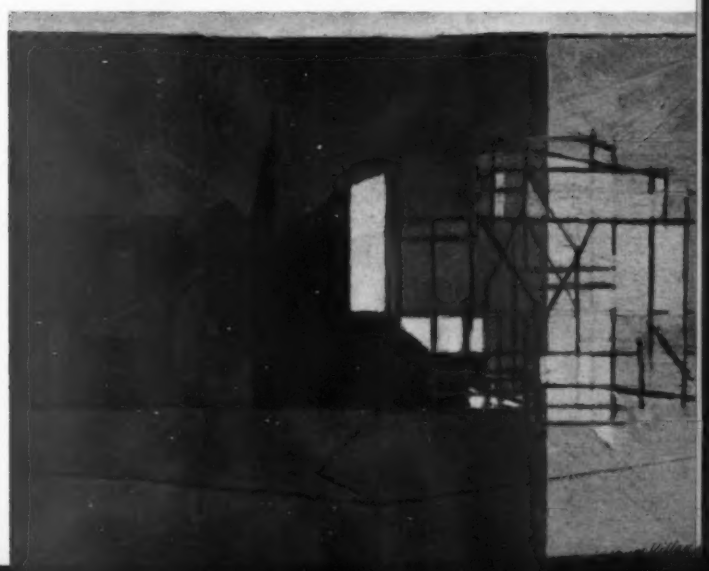
Edward Middleditch,
Tauben auf dem
Trafalgar Square, 1954



William Blake,
Zeichnung, 1806

Bernard Buffet, Komposition, 1956
Foto: Marc Vaux, Paris

Picasso, Doppelakt, 1956 Foto: Marc Vaux, Paris



Jaques Villon,
Dem Park entlang, 1955
Foto: Marc Vaux, Paris

Pierre Soulages, Peinture, 195

Rechts: Pierre Soulages, 50 P, 1956

rre
lages,
nture, 195

hts :
rre
lages,
, 1956

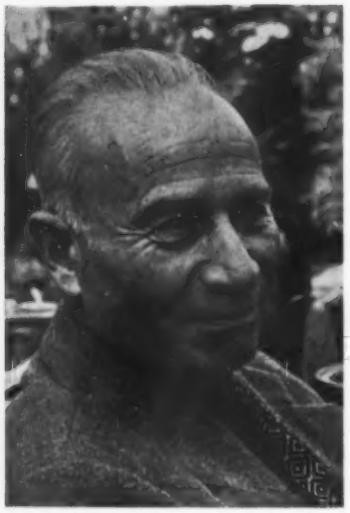
Unsere Mitarbeiter

ALEXANDRE ALEXANDRE

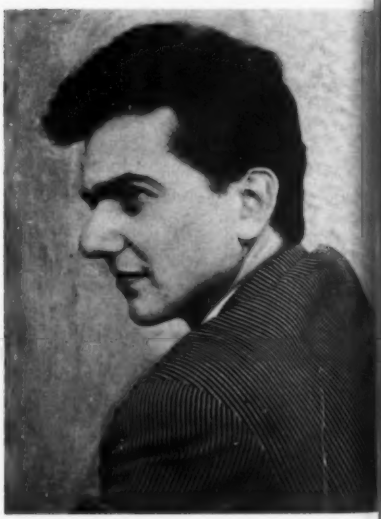
UMBRO APOLLONIO

FRANZ THEODOR CZOKOR

HANS HILD


HANS CURJEL

K. F. ERTEL

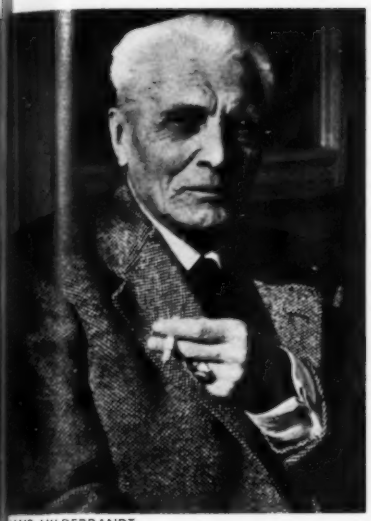

KLAUS J. FISCHER

HANS KIN

HANNS THEODOR FLEMMING

KURT GERSTENBERG

ANTON HENZE



HANS HILDEBRANDT

WERNER HOFMANN

MARIE-LUISE VON KASCHNITZ

HANS KINKEL

UDO KULTERMANN

STEPHAN LACKNER

KURT LEONHARD

JULIANE ROH

GEORGES SCHLOCKER

HILDE SPIEL

JOHN ANTHONY THWAITES

EDUARD TRIER

EGON VIETTA

HERTA WESCHER

RIKE WANKMÜLLER

LEOPOLD ZAHN

Alexandre Alexandre, geb. 1901. Lebt in Paris als Kunstberichterstatter.

Umbro Apollonio di Virgilio, geb. 1911 in Triest. Konservator des historischen Archivs für zeitgenössische Kunst der Biennale in Venedig, Verfasser zahlreicher Bücher, hauptsächlich über moderne Kunst.

Franz Theodor Czokor, geb. 1885 in Wien. Studierte Kunstgeschichte und schrieb zahlreiche erfolgreiche Dramen. Präsident des österreichischen PEN-Clubs. Professor h. c.

Hans Curjel, geb. 1896 in Karlsruhe. Studium der Kunstgeschichte, Promotion. Museumspraxis zunächst als Assistent, später als stellv. Direktor der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe. Tätig als Kritiker, dann Übergang zur Theatertätigkeit (Düsseldorf und Berlin). Dramaturg und Regisseur an der Berliner Krolloper. Emigrierte 1931 in die Schweiz, wo er heute als Kunstschriftsteller lebt.

K. F. Ertel, geb. 1919 in Landau in der Pfalz. Studierte Kunstgeschichte. 1949—1952 Redakteur der „signaturen". Geschäftsführer der „Neuen Pfälzischen Gruppe". 1952—1955 an der Pfalzgalerie in Kaiserslautern. Lebt in Kaiserslautern.

Klaus J. Fischer, geb. 1930 in Krefeld. Kunstakademie Düsseldorf und Stuttgart (Schüler von Willi Baumeister). Stellte in mehreren Städten aus. Studien an den Universitäten Freiburg, Köln und an der TH in Stuttgart. Schriften: „Der Unfug des Seins", ein Beitrag zur Existenzphilosophie, 1955. Lebt in Baden-Baden.

Hanns Theodor Flemming, geb. 1915 in Hamburg. Kunsthistoriker und Kunstkritiker, Dr. phil. Ständiger Mitarbeiter u. a. bei „NDR", „Frankfurter Allgemeine Zeitung", „Die Welt", „Der Tagesspiegel". Veröffentlichungen in Kunstzeitschriften. Bücher: Monografie „Ewald Mataré", 1955.

Kurt Gerstenberg, geb. 1886 in Chemnitz. Professor an der Universität Würzburg. Bücher: „Deutsche Sondergotik", 1913, „Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom", 1923, „Hans Multscher", 1927, „Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom", 1934, „Riemenschneider im Taubertal", 1939, „Tilman Riemenschneider", 1941, „Claude Lorrain", 1952.

Anton Henze, geb. 1913 in Hohehaus bei Höxter (Westf.). Studierte Kunstgeschichte in München und Münster. Dr. phil. Kunstkritiker. Bücher: „Fibel der modernen Malerei", 1949, „Kirchliche Kunst der Gegenwart", 1954, „Einführung in die moderne Architektur", 1955, „Was ist ein Kunstwerk?", 1955, „Ronchamp, Le Corbusiers erster Kirchenbau", 1956. Lebt in Münster.

Hans Hildebrandt, geb. 1878 in Staufen bei Freiburg. Dr. phil., 1912 Habilitierung an der TH Stuttgart, 1920 Professor. 1937 aus dem Lehrkörper ausgeschlossen, 1945 zurückberufen. Zahlreiche Bücher, darunter „Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" (Handbuch der Kunstwissenschaft), 1931. Lebt in Stuttgart.

Werner Hofmann, geb. 1928 in Wien, Studium in Wien und Paris. 1950—1955 Assistent an der „Albertina". Seit Sommer 1955 kunstkritischer Berater der Wiener Secession. Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften in Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz.

Marie-Luise Kaschnitz, geb. Baronesse Holzing, 1901 in Karlsruhe. Verheiratet mit dem Archäologen Prof. Guido von Kaschnitz-Weinberg. Sie ist Trägerin des Büchnerpreises 1955. Wesentliche Lyrikerin.

Hans Kinkel, geb. 1929, seit 1946 freier Kunstschriftsteller. Lebt in Stuttgart.

Udo Kultermann, geb. 1927 in Stettin. Studium in Greifswald (1947—1950) und Münster (1950—1953). Promotion, Reisen. Museumspraktikum Landesmuseum Schwerin, Volontariat Kunsthalle Bremen, seit 1956 Verlagsredakteur. Lebt in Bremen.

Stephan Lackner, geb. 1910 in Paris, Promotion in Giessen. Lebte von 1934—1939 in Frankreich, dann abwechselnd in Amerika und Europa. Seine Kunstsammlung umfaßt u. a. 49 Ölbilder von Max Beckmann. Veröffentlichungen: „Die weite Reise", Gedichte, 1937, „Der Mensch ist kein Haustier", Drama, 1938, „Das Lied des Pechvogels", 1950, „Gruß von unterwegs", Gedichte, 1952. Soeben erscheint in New York „Discover Your Self". Lebt in Californien.

Kurt Leonhard, geb. 1910 in Berlin. 1929—1938 Studium der Kunstgeschichte. Seit 1950 Verlagslektor. Buchveröffentlichungen: „Die heilige Fläche, Gespräche über moderne Kunst", 1947, „Augenschein und Inbegriff, die Wandlungen der neuen Malerei", 1953. Lebt in Eßlingen.

Juliane Roh, geb. 1909 in Mannheim. Studium der Kunstgeschichte. Nach der Promotion Leiterin des Mannheimer Kunstvereins. Zog sich 1937 von dieser Tätigkeit zurück. Übersiedlung nach München. Gattin des Kunsthistorikers Franz Roh. Mitarbeiterin an vielen Kunstzeitschriften.

Georges Schlocker, geb. 1928 in Zürich, Studium der Kunstgeschichte, deutscher und französischer Literatur an der Universität Zürich, der Sorbonne und dem Collège de France. Dr. phil. In Paris literarisch tätig.

Hilde Spiel, geb. in Wien, promovierte 1936 an der Wiener Universität (Dr. phil.). Verheiratet mit dem Schriftsteller Peter de Mendelsohn. Mitarbeiterin an verschiedenen deutschen und ausländischen Zeitschriften, wie „Monat", „Weltwoche", „Süddeutsche Zeitung". Lebt in London.

John Anthony Thwaites, geb. 1909 in London. Studium der Geschichte und Staatswissenschaft an den Universitäten Lausanne und Cambridge. Von 1931 bis 1949 im Britischen Auswärtigen Dienst tätig. Vor dem Kriege nebenberuflich Kritiker und Korrespondent von amerikanischen und britischen Zeitschriften. Seit 1949 hauptberuflich Kunstkritiker. Seit 1951 Vortragsreisen in Deutschland. Lebt in Düsseldorf.

Eduard Trier, geb. 1920 in Köln, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturgeschichte. Promotion. Mitarbeiter des Schnütgen-Museums Köln. Seit 1948 Kunstkritiker. Bücher: „Marino Marini", „Moderne Plastik", „Lehmbruck-Zeichnungen und Radierungen". Demnächst erscheint bei Gebr. Mann „Europäische Zeichner des 20. Jahrhunderts". Lebt in Köln.

Egon Vietta, geb. 1903 in Bühl (Baden). Studium der Rechtswissenschaft, bis 1947 als Regierungsrat im Staatsdienst. Ab 1947 als freier Schriftsteller tätig. Seit 1951 künstlerischer Beirat am Landestheater Darmstadt. Lebt in Darmstadt.

Herta Wescher, geb. 1898 in Krefeld. Studium der Kunstgeschichte. Promotion. 1924—1933 Volontärin am Berliner Kupferstichkabinett und Assistentin von Fr. Antal und L. Burchard. Emigrierte Dezember 1933. Regelmäßige Mitarbeit bei „Art d'aujourd'hui" und „Aujourd'hui". Pariser Berichterstattung für die „Basler National-Zeitung" und die „Frankfurter Allgemeine Zeitung". 1953 Mitbegründung der Zeitschrift „Cimaise", seit 1955 Chefredakteurin. Beiträge in vielen Kunstzeitschriften.

Rike Wankmüller-Freyh, geb. 1914 in Frankfurt am Main. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und neueren deutschen Literaturgeschichte. 1942 Promotion in Marburg/Lahn. Nach dem Kriege wissenschaftliche Assistentin für Kunstgeschichte am Leibnizkolleg in Tübingen. Veröffentlichung von Aufsätzen zur bildenden Kunst und Literatur. Edition von Goethes Farbenlehre in der Hamburger Goethe-Ausgabe. Lebt in Münsingen bei Bern.

Leopold Zahn, vergleiche Heft 2/IX.

Nochmals: Die Tragödie von Essen

Die Antwort Martin Gosebruchs auf meinen Aufsatz „Ernst Ludwig Kirchner und Carl Hagemann. Zur Geschichte der Sammlung Hagemann und der Tragödie von Essen" beruht, so scheint mir, großenteils auf Mißverständnissen. Mein Aufsatz erhebt nicht den Anspruch, die objektive und endgültige geschichtliche Klärung der „Tragödie von Essen" (begriffen als Tragödie im Leben Kirchners, nicht im Kunstleben der Stadt Essen) oder gar eine Würdigung des Museumsdirektors Ernst Gosebruch zu sein. Der unvoreingenommene Leser wird ihn vielmehr als einen Beitrag zur Geschichte der Sammlung Hagemann und des Planes, den Saal des Folkwang-Museums in Essen auszumalen, begreifen. Martin Gosebruch scheint ihn demgegenüber als (negative) Würdigung Ernst Gosebruchs zu verstehen. Daraus dürfte es sich erklären, daß er meine „Beweisführung" durch das Zitat von 1934 von vornherein zu erschüttern versucht. Es wurde von mir gebracht, um zu zeigen, welche Rolle der Plan für Essen in der Existenz Kirchners bis in eine Zeit hinein spielte, in der eine Realisierung längst unmöglich geworden war. Ob Gosebruch damals noch im Amt war oder nicht, ist dafür ebenso wenig belangvoll wie Kirchners naive Vermutung, daß im Jahre 1934 Ozenfant oder Kandinsky noch die Chance hatten, einen öffentlichen Auftrag zu erhalten. Das gehört nicht zum Thema meines Aufsatzes. Er untersucht in knappen Zügen allein die Stellen, die dem Sammler Hagemann und dem Plan für Essen in den Briefen an Carl Hagemann gelten. Es ist im Text gesagt, daß diese Briefe allein als Quelle benützt wurden. Andere Quellen waren mir für Essen nicht zugänglich; eine Anfrage bei der Direktion des Folkwang-Museums ergab, daß alle Urkunden aus der Zeit Gosebruchs vernichtet sind. Ich habe in der knappen, auf Kirchners Briefe präzis gestützten Publikation getan, was in solchen Fällen üblich ist: man stellt den Sachverhalt getreu nach seinen Quellen dar und hofft, daß von anderer Seite — wie das üblich ist — jenes ergänzende Quellenmaterial kommt, das am Ende dann ein einigermaßen abgerundetes, vielleicht objektives Bild ergibt. Die Briefe Kirchners wurden dabei in keiner Weise gegen die Persönlichkeit Ernst Gosebruchs ausgewertet. Ich weiß, wie mißtrauisch und ungerecht das Urteil Kirchners sein kann. Es blieben bewußt alle jene Briefstellen unberücksichtigt, die sich in persönlichen Verdächtigungen gegen Gosebruch oder andere ergehen, es wurden lediglich jene Stellen herangezogen, die zum Thema gehören.

Die einzelnen Einwände Martin Gosebruchs gegen meine „Beweisführung" (die eine Beweisführung Kirchners ist) möge der Leser in meinem Aufsatz nachprüfen. Zur Sache selbst sei angemerkt, daß Kirchner in den zur Diskussion stehenden Jahren kein Anfänger war; was wir an Tafelbildern von ihm aus jener Zeit kennen, spricht vielleicht doch für seine Ansicht, daß er „sowas schon machen könne". Die zwei Entwürfe für den Saal in Essen von 1928 und 1930, die wir im „Kunstwerk" zum ersten Male publizieren konnten, sprechen wahrscheinlich auch nicht gegen sie. Zu Martin Gosebruchs allgemeinen Einwänden gegen Kunstkritik und Kunstgeschichte sei bemerkt, daß Kirchner zu Lebzeiten wie später von Kritikern und Kunsthistorikern hochgeschätzt wie verkannt wurde; ob die Briefe an Hagemann dem Historiker nach fünfzig Jahren mehr und anderes sagen als heute, ist zweifelhaft. Wer sie heute zur Diskussion stellt, darf eher hoffen, daß sein Material durch Augenzeugenberichte und anderes Material ergänzt und korrigiert wird.

Anton Henze

In memoriam Josef Hoffmann

Josef Hoffmann ist am 7. Mai in Wien im 86. Lebensjahr verschieden. Mit ihm verliert Wien den letzten großen Mann, der als lebendiger Zeuge der letzten europäischen Epoche dieser Stadt bis zu seinem Tode seine Stimme und sein Ansehen der künstlerischen Jugend widmete. Die Welt betrauert einen der Bahnbrecher des neuen Bauens, von dem Le Corbusier dankbar sagte, er behaupte „auf dem Wege zu einer zeitgemäßen Ästhetik einen der leuchtendsten Plätze".

Hoffmann ist nicht mit seinem Jahrhundert älter geworden: er ist so hell und froh geblieben, wie ihm dessen Jünglingsjahre einst erschienen. Die vielfachen Symptome der Abschürfung und der Verhärtung, die unsere Jahrhundertmitte kennzeichnen, haben ihn und die Heiterkeit seines Geistes nicht angegriffen. Und so wie er im Jahre 1897 zu den Gründern der Wiener Sezession gehörte, um dort der künstlerischen Jugend eine Plattform zu schaffen, und wie er sich vor fast fünfzig Jahren des jungen Kokoschka annahm, so stand er bis zuletzt unter den Jüngsten als ein älterer Freund, der immer noch nach Neuem und Unerprobtem Ausschau hielt.

Früh erkannte Josef Hoffmann, daß nur der Zusammenschluß aller künstlerischen Kräfte zu einer neuen Sinngebung des Schönen im Dasein der modernen Gesellschaft führen könne. Alle Werkgemeinschaften der Jahrhundertwende — Hoffmanns „Wiener Werkstätte" (1903), die Darmstädter Künstlerkolonie und die Kunstschule in Weimar — waren Keimzellen des großen, lückenlosen Stilkonzeptes, das Gropius 1919 für das Bauhaus entwarf: „... eine ansprechende, sozial orientierte Form für das tägliche Leben zu finden und gleichzeitig unsere Umgebung schöner und einheitlicher zu gestalten." (Aus einem Vortrag von Gropius, 1955.)

Im Dienste dieser hohen Aufgabe stand Hoffmanns gesamtes Lebenswerk. Das Sanatorium in Purkersdorf (1903/04) und das Palais Stoclet bezeichnen seinen Beitrag zu den heute bereits historischen Anfängen der modernen Architekten.

Am besten hat Richard Neutra die Eigenart dieses seltenen Mannes umschrieben, als er von dessen „menschlich freundlicher Formgebung" schrieb, die „länger gehalten und gedauert hat als das nur rationalistische Glaubensbekenntnis".

W. H.

Die Opposition gegen den Deutschen Künstlerbund hat der Tod Carl Hofers, des seinerzeitigen ersten Vorsitzenden, nicht beendet. Werner, Winter, Nay, Uhlmann nahmen auch dieses Jahr nicht teil. Nichtsdestoweniger durfte man auf die Düsseldorfer Ausstellung besonders gespannt sein. Eine große Anzahl junger Maler und Bildhauer war eingeladen, und es mußte sich zeigen, ob der Kunst in Deutschland neue Talente zuwachsen.

Man hat im Hinblick auf das Nachlassen schöpferischer Erfindungen das Wort von der „erloschenen Generation" geprägt. Aber wenn man seine Erwartungen gegenüber der jungen Kunst nicht an den Glauben knüpft, die Originalität von Picasso, Klee, Kandinsky müsse sich wiederholen lassen, sondern mit Interesse verfolgt, was innerhalb des Rahmens der Moderne sinnvoll variiert und ausgebaut werden kann, dann enttäuschte diese Ausstellung nicht. So gibt es nicht entscheidend Neues, dagegen deutet sich allgemein eine Verschmelzung von planvollem Aufbau der Bilder mit einer farbig subtil differenzierenden Malart an.

Die Älteren, soweit sie nicht den Anschluß an internationale Bestrebungen gefunden haben, verharren, vom Standpunkt der Jüngsten aus gesehen, in einer seltsam privaten, oft nur unzulänglich artikulierten Sprachwelt. Otto Dix, der so viel Beweise eines erlesenen Könnens geliefert hat, enttäuscht mit seinem „Schweißtuch der Veronika". Werner Gilles' Abstraktion und seine Art, die Formen zu bemustern, wirken fragwürdig. Die vor einiger Zeit in Konstanz ausgestellten Aquarelle zum tibetanischen Totenbuch waren besser. Hans Purrmanns Bilder sind Zeugnisse eines Schaffens, das im Alter Noblesse der Zeichnung und Farbe bewahrt. Ihm verwandt ist Friedrich Ahlers-Hestermann, dessen „Stilleben auf dem Balkon" an Matisse erinnert. Die Lithos und Ölbilder Oskar Coesters, der im August des vergangenen Jahres starb, verraten einen sensiblen Zeichner.

Karl Kluth übergittert seinen „Vorstand des Hamburger Kunstvereins" kaleidoskopartig mit bunten Farben, ohne daß es ihm gelingt, die Objekte in die Fläche zu spannen. Es entsteht der Eindruck einer effektvoll beleuchteten Bühnenszene. Immerhin ist dieser Versuch, das holländische Gruppenbild zu beleben, interessant.

Walter Helbig steht in der Nachfolge Klees. Karl Buchheister arbeitet mit einer plastischen, über den Bildrahmen quellenden Farbmasse. Das zieht den Vergleich mit dem kürzlich verstorbenen Italiener Prampolini heran, der Ähnliches mit mehr Material- und Formgefühl macht. Otto Ritschls großformatige Kompositionen sind Beispiele einer mit Vasarely und der Pariser Schule verwandten „konkreten" Malerei. Das Bild des großen Toten Lyonel Feininger „Die Kirche von Niedergrunstedt" war innerhalb dieser Ausstellung ein besonderer Höhepunkt in der Verklammerung seiner glasklaren Formen und der Meisterschaft seines Vortrags. Willi Müller-Hufschmid's reizvolles Spiel mit Punkten und Schraffuren gerät zur Manier. Die flächigen Elemente seiner Bilder sind zu räumlich gesetzt.

Hans Hartungs Komposition „T 54—6" ist reife Malerei, mag Hartungs Bildaufbau auch oft zu lapidar erscheinen.

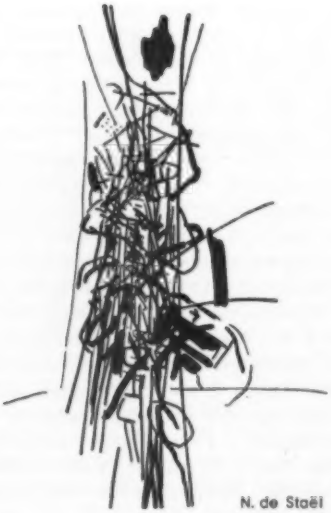
Der gegenständliche Surrealismus führte im Nachkriegsdeutschland eigentlich immer nur bei Mac Zimmermann zu Resultaten. Aber die Traumwelt, die er in seinen handwerklich gut gearbeiteten Bildern entwirft, stützt sich immer noch auf Requisiten, die längst ihre Schockwirkung eingebüßt haben und nun lediglich einer harmlosen, modischen Zauberei dienen. Bei Edgar Ende, dessen Phantasie wir anerkennen, ist die „Machart" banal. Josef Fassbenders in Plastik-Farbe gearbeitetes Wandbild hat im Detail reiche Kontakte von Form zu Form, der Aufbau des Ganzen jedoch gleicht alle Spannungen aus. Georg Meistermanns neuere Bilder wirken flach und wie Ausschnitte einer Dekoration. In einem älteren Bild zeigt Meistermann malerisches Können.

Unter den Jüngeren zählt Gerhard Hoehme zu den Tachisten. In seinen grau verschleierten Bildräumen schweben bizarre Formen, und kraftvolle Formblöcke sind angedeutet. Die eigenartige Faktur der Bilder legt allerdings die Vermutung nahe, daß dieses aktive Spiel im wesentlichen Zufallsergebnis eines technischen Kniffes ist. Fred Thielers Tachismus ist grobkörniger. Aus einem Bildzentrum heraus splittern nervöse Formen in alle Richtungen. Winfrid Gaul, ebenfalls Tachist, fächert helle Farben auf weißem Grund auseinander. Heinz Kreutz' Gefahr ist eine zu barocke, wolkige Anordnung der Flecken. Hermann Bachmann beweist mit seinen „Frauen mit Spiegel" viel bildnerische Intelligenz. Eine strenge Architektur zeigen Harry Köglers Arbeiten, die auf eigene Weise die Richtung der halbplastischen konstruktiven Malerei (Léger, Schlemmer) fortführen. Eduard Bargheer verwendet in seinen Bildern Stilelemente Klees, bleibt aber ungenauer in den Bildplänen, illustrativer als sein Vorbild und in der Farbe bläßlich. Klaus Bendixen ist eine Formbegabung, könnte aber seinen Vortrag zu einer nuancierteren „peinture" verfeinern. Jochen Albrecht zeigt gute, grafisch betonte „konkrete" Malerei. Dieter Benecke ist zweifellos talentiert, steht aber noch in zu großer Abhängigkeit von Klee. Hubert Berke neigt zum Dekorativen. Heinz Battkes' Zeichnungen liegt viel Wissen um die Form zugrunde. Dieses aber wendet er in zu symbolistischer Weise an. Buja Bingemer versucht in seinen Kompositionen alle Mittel zu mobilisieren: Fläche, Raum, Motivliches, Ungegenständliches, dazu geklebtes Zeitungs- und Silberpapier. Alles ist malerisch durchgearbeitet, es fehlt jedoch der innere Zusammenhalt. Günter Drebusch ist ein Zeichner von formlich hohem Können, gerät aber in die Nähe zur Gebrauchsgrafik. Günter Fiedler zeigt eine gute Hell-Dunkel-Komposition. Ernst Geitlinger verbleibt zu sehr im Geschmäcklerischen. Bruno Goller ziert biedermeierliche Figuren und Dinge mit Ornamenten aus. Seine Malweise ist zu plakathaft. Otto Greis zeigt ein Bild „Sog", das kosmischen Raum beschwört und das Empfinden für Fläche vermissen läßt. H. A. P. Grieshabers Holzschnitte bieten ein wirres Spiel aus Kurven und Zacken mit nur vereinzelt guten Formverzahnungen. Einige Bleistiftzeichnungen Grieshabers, die in keinem Zusammenhang mit seinen bekannten Arbeiten stehen, imitieren Matisse. J. von Hündebergs Bilder sind von sonorer Farbe. Hans Jaenischs kleine Formate enthalten eine delikate, phantasiereiche und disziplinierte Malerei.

Boris H. Kleint kommt in einem ausgezeichnet gemalten

Bild „Blaue Grotte" zu einer Verbindung von Tachismus und formgefaßter Malerei. Herbert Krause zeigt gute gegenständliche Bilder, aber vermeidet nicht immer modische Töne. Rudolf Kügler versteht mit den Farben umzugehen, wenngleich er in zu gefälliger Weise abstrahiert. Hans Kuhns Bilder gewinnen an Ordnung. Curt Lahs steht zwischen Surrealismus und abstrakter Malerei. Seine originalste und geschlossenste Arbeit: Bild IV. Dietmar Lemcke rafft Naturbilder unter dem Einfluß von Beckmann zu großen Formblöcken zusammen. Seine Farbe gerät etwas ins Süßliche.
Max Hermann Mahlmann gehört zur Gruppe der Hamburger Konkreten und zeigt zwei schöne Arbeiten. Erich Phillipps Surrealismus ist von eigenartigem Reiz der Farbe, aber er verwendet noch zu augenscheinlich Formen Picassos. Beste Beispiele einer gegenständlichen Kunst sind die gut durchgearbeiteten, ernsten und verhaltenen Bilder von Wilhelm Schmurr. Dieter Rudolfs noch von Léger beeinflußte Bilder haben innere Ordnung. Heinrich Siepmanns Arbeiten gefallen in ihrer strengen Haltung. Hans-Hermann Steffens Lackarbeiten sind durchdacht. Sie leiden jedoch an dem zu gebrauchsgrafischen Charakter ihrer Technik. Hermann Teuber ist ein stilles, an Vuillard erinnerndes Talent. Hann Triers geübte Ecritüren werden manchem Betrachter in der Farbe zu modisch sein. Hans Werdehausen gibt eigenwillig montierte, zum Teil kraftvolle, aber nicht hinreichend durchsichtige Formen. Conrad Westphals abstrakte Bilder lassen bedauern, daß er sich von seinen gegenständlichen Zeichnungen getrennt hat. Alfred Winter-Rust, malerisch sensibel, überfrachtet die Fläche mit einem „Zuviel" an Formen. Karl Heinz Wienert nuanciert Grün und Blau zu schönen Wirkungen. Herbert Zangs zeigt eine farbig lebendige Komposition „Lichtbewegung". Hal Busse kommt in ihrem halbfigürlichen Bild 2/2 zu einer gelösten Verbindung von Volumen und Fläche. Die Plastik war in dieser Schau weniger gut vertreten als die Malerei. Karl Hartungs große schöne Kreidezeichnung wirkte sicherer und straffer als seine Broncen. Ewald Mataré wird immer kunstgewerblicher. Sein „Osterleuchter" ist in seiner symbolistischen Ornamentik an keiner Stelle plastisch durchgestaltet. Auch das Porträt „Adenauer" von Gerhard Marcks, der sonst die Formen zu spannen weiß, entbehrt jedes plastischen Empfindens. Hans Mettels „Großer Sitzender" ist kühn als Entwurf, in vielen Einzelheiten jedoch nicht gelöst. Von Norbert Kricke waren gute Beispiele seiner „Raumplastik" zu sehen, die sich freilich in ihrer Reduzierung des Plastischen auf wenige raumbeschreibende Linien aus Draht enge Grenzen setzt. Mit reichen Mitteln arbeitet Harald Kirchner. Seine Metallplastiken finden von einer anfänglichen Verspieltheit zu größerer Gebundenheit ihrer Teile. Gute abstrakte Plastik zeigen ferner Otto Herbert Hajek und Brigitte Meier-Denninghoff. In der Kleinplastik sind Priska von Martin und Kurt Lehmann hervorzuheben.
Als Gäste zeigte der deutsche Künstlerbund holländische und belgische Maler. Als die interessantesten Bilder fielen die Lackarbeiten von Marc Mendelson und die tonlich zart abgestuften Flächengliederungen Ger van Veldes auf. Jo Delahaut und Louis van Lint zeigen originäre „konkrete" Malerei. Anton Rooskens vergröbert den Bildtypus Miròs. Dilettantisch trotz ihrer großen Formate sind die Bilder von Jean Milo.

Klaus J. Fischer



N. de Staël

Maler und Bildhauer der jungen Generation in Stuttgart

von Franz Roh

Überaus fesselnd erscheint mir die Frage: wohin segelt die jüngste deutsche Kunst? Wenn man sich hierüber klar werden will, so sollte man einmal die besten der „ZEN-Gruppe", soweit sie der jüngeren Generation angehören, mit der Düsseldorfer „Gruppe 53" und den jüngeren „Frankfurtern" (K. O. Götz, B. Schultze, Kreutz etc.), die eine Gemeinschaft mit mehr oder weniger Tachisten-Einschlag bilden, konfrontieren, wobei die jungen „Stuttgarter" anzuschließen wären, die vor kurzem im dortigen Kunstverein zu sehen waren. Bei vielen würde man eine gemeinsame Abkehr von allem Konstruktivistischen spüren, jedenfalls von der rationalen Durchklärung der Form. Ein neues, scheinbar improvisatorisches, irrationales Drängen will wieder einmal dominieren, ein organisches Schweifen, das sich der inneren Bewegung überläßt, ein vielfältiges Strudeln des Lebens-Elans, so daß man sagen könnte: auf dem nunmehr abstrakten Plateau erscheint ein neuer Im- und Expressionismus.

Das könnte einseitig werden, gäbe es heute in Deutschland und anderswo nicht auch Maler, welche weiterhin die große Ordnung, ja das tektonische Gefüge kultivieren. Man sollte keineswegs behaupten, nur diese zweite Möglichkeit könne leicht ins Dekorative abführen. Auch ein irrational ausgeschütteter Wirbel kann zu einer Manier werden, die im Äußerlichen, im bloßen Temperamente verhallt.

Auf Kreuzung jener Gegensätze wird es ankommen. Im Frankfurter Kunstverein z. B. beeindruckte K. O. Götz in dieser Richtung, der, wenn auch mit sehr wenig Farbentfaltung, Bilder malt, die sich nicht im Bewegungsstrudel verlieren, sondern in breiten, weithin dominierenden Bahnen und Schleifen alles an einen durchgreifenden Gesamtrhythmus binden.

Aber hier soll nur vom „Stuttgarter" Nachwuchs gesprochen werden, nachdem der dortige Kunstverein drei Bildhauer und sechs Maler aufwies, lauter Leute, die zwischen 25 und 32 Jahren stehen, sich einander verbunden fühlen, aber kaum einer gemeinsamen Idee folgen. Sie spiegeln im Gegenteil jene Kontraste, die wir überall in heutiger Kunst antreffen. Den Tachisten kann man Peter Brüning aus Düsseldorf zuordnen, obgleich er durch Baumeisters Schulung ging. Bei gedämpftem, manchmal auch etwas zu weichem Farbenklang, tummelt sich in seinen Bildern ein erstaunlicher Reichtum an Fakturen, Strukturen, Helldunkelstufen und Bewegungszügen, so daß sie oft zu fesseln vermögen. — In ruhigeren Formen ergeht sich Klaus Bendixen, bei dem gewisse Lehren Baumeisters durch die gehaltenen Rhythmen eines Léger und des späten, abstrakteren Max Ernst paralysiert werden. Er erhielt bereits zwei württembergische Kunstpreise. Dies leuchtet angesichts einer gewissen großformigen Noblesse seiner Flächenkonstruktionen ein, wenn auch noch nicht immer alle Formen- und Farbenaufteilungen vollkommen im Gefüge aufgehen.

Vielleicht stehen auch die ganz anderen Arbeiten von Klaus J. Fischer zwischen jenen drei Altmeistern. Abgründiges soll angedeutet werden, und surreale Zeichen ruhen im Bilde. Diese sind aber mit betonter Klarheit ausgebreitet. Keine dynamische Verknäuelung, sondern eine ruhige Existenz-Erhärtung gewisser magisch gemeinter Grundformen ist angestrebt. Manche Ölbilder geraten etwas scharf im Farbakkord, andere leuchten in ihrer Bestimmtheit ein. Man scheint hier eine Art Geheimnis übersichtlich machen zu wollen. Die großen Ölmalereien überzeugen mich mehr als die kolorierten Zeichnungen, bei denen ich mir dann die Farbe expressiver denken könnte. Die reinen Federzeichnungen, bei denen die aquarellistische Stimmungszutat entfällt, berühren mich wieder mehr. Das Übersichtliche in Fischers Bildern mag mit seiner philosophischen Anlage zusammenhängen, wurde er doch durch eine beachtenswerte, durchsichtige Schrift gegen Heidegger bekannt. Fischer verharrt in einem schwierigen Dreiklang, er ist als Kunstkritiker, als Philosoph und Maler tätig

Fritz Seitz scheint einem weiterhin aktuellen Versuch zu leben, mit neuen Mitteln (jenseits der Abstraktionen seines Lehrers Baumeister) zur menschlichen Figur zurückzukehren, die er, sehr sparsam in der Farbe bleibend, mit großen zeichnerischen Kurven monumental zu packen versucht. Wobei dann bisweilen fast bildhauerische Regungen wach werden, obgleich er durchaus ein Zeichner bleibt. — Am schwierigsten dürfte Hannelore Busse zu beurteilen sein. Ihre Einsätze sind so reich, daß man im ihr gewidmeten Saale verschiedenen Malern zu begegnen glaubte. Vom bloß illustrativen Kleinformat geht sie bis zu Monumentalformen, vom rein Zeichnerischen zu fülligen, manchmal auch schwülen Helldunkel-Massen. Vieles aber schwimmt ein wenig, und man wird weiter sehen müssen, ob sich hier genügend Formenrückgrat entfaltet, alles zusammenzuhalten. Nach zwei späten, von Léger beeinflußten Arbeiten sieht es so aus, als ob sich gewisse Gefahren des Schwelgerischen bannen ließen.

Karl Heinz Wienerts Saal könnte die „Blaue Stunde" heißen. Alles schwimmt in schimmerndem Abend, gefühlvoll, für viele Betrachter sicher berauschend. Aber hier sieht man, daß auch eine gegenstandslose Malerei in ein zu weiches Sentimento geraten kann. Dieser Maler, der im Farbenklang zu wenig wechselt, müßte sich struktural verdeutlichen und mit spannungsvolleren, d. h. indirekteren Harmonien arbeiten. Von den Bildhauern erhielt Emil Cimiotti bereits zwei württembergische Kunstpreise. Er geht von der menschlichen Figur aus, deren Glieder er aber auf schmiegsame Röhren reduziert, so daß sie, gänzlich anonym anmutend, in allgemeinere Naturbereiche hinüberweisen sollen. Manchmal wirken seine großformigen Zeichnungen überzeugender als die Plastiken. Er empfindet etwas weicher und kreatürlicher als Otto Herbert Hajek. Dessen ragende, ebenfalls vom menschlichen Körper ausgehende Monumente sind kantiger abstrahiert und meistens klärend auf zwei sich kreuzende Ebenen bezogen. Hierbei wird der Menschenleib gänzlich verfremdet und zum ruhenden Zeichen umgestaltet. In einer großen liegenden Figur halten sich das Körperliche und das nur Zeichenhafte eindrucksvoll die Waage. Hajek konnte bereits viele kirchliche Aufträge durchführen, die ebenfalls zu sehen waren, wobei einiges schon beinah allzu könnerisch abstrahiert erscheint, anderes aber als sehr kultiviert beeindruckt. — Einen Publikumserfolg soll Eva Zippel erreicht haben, doch bleiben gerade ihre Plastiken in konventioneller „Stilisierung" stecken.

Zu Franz Marc's letztem Skizzenbuch

Werke der bildenden Kunst tragen sich ab und werden schäbig wie Kleider. Sind diese Werke einmal alltäglich und banal geworden, verlieren sie die ästhetisch zündende Stoßkraft — das Abenteuerliche, das Zu-Erobernde —, sagen nichts mehr aus, sind dekorative Zutat. Dieser Prozeß hat mit der objektiven Qualität eines Werkes nichts zu tun. Bis neue Moden sie ablösen, hingen oder hängen Leonardos Abendmahl, van Goghs Sonnenblumen und jetzt Marc's blaue Pferde und rote Rehe über Anrichten und in Jungmädchenzimmern. Mehr oder weniger integer und unzugänglich bleibt das gesamte Oeuvre von Leonardo und van Gogh, bei Marc aber, dessen Lebenswerk eng ist, fällt es fast ganz unter das Modische.
Um so notwendiger und aufschlußreicher war deshalb die von der Staatlichen Graphischen Sammlung in München veranstaltete kleine Ausstellung von Franz Marc's letztem Skizzenbuch. Es ist sein Vermächtnis: kleine, mit Bleistift gestrichelte Zeichnungen, die kurz vor seinem Tode entstanden. Einige zeigen die für Marc typische kristallinische Manier oder jene voluptuöser Bogenführung, die typischen Pferde, Rehe, Vögel und Füchse — plötzlich treten Bildtitel auf wie „schlafende Form", „abstrakte Landschaft", „Weisheit / Die weißen Zeichen", „Zaubriger Moment", die immer gegenstandslosere Kompositionen begleiten. Sie eröffnen eine neue, überraschende Welt, unendlich weit und nicht mehr irdisch, über Routine und Alltäglichkeit hinaus. Gewiß ließen sich diese Zeichnungen stilkritisch betrachten, doch es hieße die große Tragik verkleinern, daß einer, bevor er durch das große Tor tritt, menschliche und künstlerische Türen aufschließt zu Weiten, in denen er nicht mehr wohnen kann. Bringen wir noch die erstaunliche Tatsache zum Bewußtsein, daß diese minutiös gestrichelten und gewischten Zeichnungen in der Hölle von Verdun entstanden sind und, mit einer unbedeutenden Ausnahme, nichts, gar nichts von den präsenten Schrecken, Zerstörungen und Toten spiegeln. In der Vernichtung entsteht ein „Arsenal für eine Schöpfung", nicht als Rebellion oder mit der Absicht intellektueller oder künstlerischer Erneuerung, sie entstehen so unabhängig, so frei, so selbstverständlich wie im Atelier oder im Wald als Fortsetzung des 1913 figurativ begonnenen Schöpfungs-Zyklus.
Die postkartengroßen Zeichnungen aus Marc's letztem Skizzenbuch wiegen schwerer als riesige Pferdetürme, sie zeugen für unseren Verlust und für das Unentwegte menschlichen Geistes.
Zum Schluß und nicht nur nebenbei: wird sich einer der heute so publikationsfreudigen Verleger bereitfinden, ein Faksimile des kleinen Buches, das schon einmal 1920 bei Cassirer erschien und längst vergriffen ist, herausbringen?

Friedrich Bayl

Klaus J. Fischer

Moderne belgische Kunst

Das Werk James Ensors, des „grand maître" der modernen belgischen Malerei, ist in Deutschland seit 1927 — als die Kestnergesellschaft in Hannover eine Kollektivausstellung veranstaltete — nicht mehr zu sehen gewesen. Nur vereinzelt gelangten Bilder Ensors in deutsche Museen. Versäumtes wurde nun dank der Initiative des Kunstvereins Düsseldorf und des Clemens-Sels-Museums in Neuß nachgeholt. Düsseldorf zeigte Werke aus öffentlichem Besitz in Belgien und aus der Sammlung Geluwe, Neuß Bilder aus belgischen und deutschen Privatsammlungen.
Man weiß von Ensor als dem Maler der Masken, des Gespenstisch-Dämonischen. Das mag den Zugang zu den ganz anders gearteten Frühwerken erschweren, die zahlreich in Düsseldorf zu sehen sind: meisterliche realistische Interieurs in dunkler Farbgebung und überaus bewegter Pinselführung (Nachmittag in Ostende 1881). Sie weisen den genialen Zwanzigjährigen als bereits „fertig" aus. Erst ab 1884/85 nimmt dieses intime, in sich geschlossene Milieu der kleinstädtischen Bourgeosie zunehmend gespenstische Züge an. Das Reale wandelt sich in Irreales, der „Bürger" erstarrt zur dämonischen Maske, der früher präzis definierte Raum verflüchtigt sich in ungreifbares Nichts. Unter dem Einfluß des Impressionismus gewinnen Ensors Bilder helle Tonigkeit, doch bezeichnet diese nicht Wirkliches, sondern unterstreicht die Irrealität der Bildwelt. So unwirklich diese abseitige Welt aber erscheint, so beklemmend gegenwärtig, so erschreckend „wahr" ist sie dennoch. Den dargestellten Dingen wird gewissermaßen die Haut abgezogen, so daß sie ihr eigentliches Wesen offenbaren müssen.
Die Bilder der Düsseldorfer Ausstellung, die sich zu einem Überblick über die Zeit von 1880 bis etwa 1900 zusammenschließen, werden abgerundet durch eine 40 Blätter umfassende Grafikschau. Das Vokabular des Surrealismus ist hier — gut dreißig Jahre früher — schon vorweggenommen, etwa in den „Sonderbaren Insekten" oder dem „Skelettierten Selbstporträt".
Die kleine, höchst qualitätvolle Neußer Sammlung ergänzt die Düsseldorfer überaus sinnvoll. Das Paradestück ist das berühmte „Selbstbildnis mit Masken", die Überraschung aber Ensors Spätwerk, das uns mit einem bisher völlig „unbekannten" Maler konfrontiert. Da ist jenes seltsame Bild aus dem Jahre 1911, „Souvenirs (Porträt der Marquise)" genannt, das seine hintergründige Spannung aus der verfremdenden Wirkung einer ins Süßliche, beinahe Bonbonhafte umschlagenden Farbigkeit zieht; da gibt es Landschaften, die mit dem späten Monet wetteifern, nur, daß der Destruktion der Form noch etwas von der Beunruhigung aus der Zeit der Maskenbilder anhaftet.

Düsseldorf erweitert seine Ensorausstellung durch einen Überblick über die „Neue Kunst in Belgien". Dem belgischen Sammler und Mäzen Geluwe gelang es, einen bewundernswert vollständigen Querschnitt der Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte zusammenzutragen. Ensor allerdings bleibt der einsame Große innerhalb seines Heimatlandes, der unerreicht ist: Kein Name, der seine Nachfolge angetreten, niemand, der die Kraft seiner Bildprägungen erreicht hätte, dessen peinture dem Vergleich standhalten könnte und der wie er künstlerischen Entwicklungen um Jahrzehnte vorausgeeilt wäre.
Die guten Leistungen heutiger belgischer Kunst liegen anderswo: in den gedrungenen, dichten Bauernszenen Permekes, in den verhaltenen „naiven" Bildern Tytgats, in den an Klee inspirierten Erzählungen Guiettes und in den plastischen Arbeiten Grards, der aus der Maillolschule kommt. Sie zielen auf die Formulierung einfacher und klarer Zuständlichkeiten, deren Doppelgesichtigkeit gerade Ensor gesehen und bewußtgemacht hatte.

Hannelore Schubert

Nachbemerkung der Redaktion: Das belgische „Ministerium für öffentlichen Unterricht" erwirbt sich durch die Herausgabe seiner „Monographies de l'art belge" (Verlag De Sikkel, Antwerpen) große Verdienste um die modernen belgischen Künstler. Jedem Künstler ist ein gutbebilderter und knapp eingeleiteter Band gewidmet. Über Ensor kamen zwei Bände heraus, einer über den Maler (eingeleitet von Roger Avermaete), der zweite über den Radierer (Text von Louis Lebeer).

Theo Kerg: Zu seinen Ausstellungen in Deutschland

von Franz Roh

Dr. Seiler hat sich zum Ziel gesetzt, Theo Kerg in Deutschland ausführlich bekannt zu machen. Er zeigte eine umfangreiche Schau im Wuppertaler Kunstverein, und neulich gab es eine kleinere, doch noch genügend reiche bei Frau Bekker vom Rath im Frankfurter Kunstkabinett, die wohl auch nach München kommen wird. Der Maler war bei der Frankfurter Vernissage zugegen, und man konnte mit ihm über seine Arbeiten sprechen. Sie werden eine gute Resonanz finden, denn sie wirken unverkrampft, farbenvoll, doch ohne grelle Effekte; eher geruhsam lyrisch als etwa dramatisch zugespitzt, locker und dennoch komponiert (ohne tachistische Wirbel), gegenständlich und doch genügend „Abstraktion" aufweisend. Ich glaube, es handelt sich hier um eine Malerei, wie sie das moderne Publikum haben möchte, dies aber nicht negativ gemeint.
Nachdem Kerg ungegenständlich gearbeitet hat, läßt er nun Stilleben, Zimmerinhalte, Häfen, Marktszenen, Architekturen oder Flugplätze sanftmütig, aber farbgesättigt wieder durchschimmern. Doch niemals so, daß die Dinge dieser Welt sich plastisch härten. Sie weben nur in milder Lyrik zwischen den Farben, wobei man sie erst spät entdecken wird. Verhangene Wirklichkeitserinnerungen, obgleich die Farbe keinesfalls etwa verschleiert wird. Sie erscheint vielmehr füllig und in großen Bahnen hingestrichen.
Dieser Malerei liegt alles Dramatische fern, aber auch alles Dämonische. Kerg ist ein ausgesprochener Harmoniker des Daseins, und er pflegt eine heutige Form des „Schönen". Hier liegt wohl auch die Grenze seiner Malerei, die manche Einflüsse geschmeidig zu verschmelzen weiß. Wer heute etwas sucht, das uns in tiefsinnigen Improvisationen gleichsam anspringt, wer das Dasein als ein dunkles Rätsel empfindet, der kommt hier schwerlich auf seine Kosten.
In diesen warmfarbigen Bildern scheint meistens ein hingelagerter Frühling oder Sommer zu leben, nicht in gegenständlichem Sinne, sondern als fülliger Farbenakkord. Wohlige Blaus, satte oder saftige Grüns, sonnendurchsetzte Gelbs und wärmende Rots. Man hat das Gefühl, so erscheine heute, was man seit Jahrhunderten schlechthin „Landschaft" nennt.
Aber man sollte nicht wie Seiler, wenn ich ihn recht verstand, behaupten, das Wiederauftauchen der Gegenstände sei typisch für die jüngere Generation. Wir haben heute neben einer dinglichen eine mittelgegenständliche und eine völlig „abstrakte" Malerei. Alle drei Arten scheinen sich augenblicklich mehr organisch-irrationalen, statt konstruktiven Formverläufen zuzuwenden. Falsch wäre aber die Gesamtlage beschrieben, wenn man behaupten wollte, gerade die halbgegenständliche Malerei sei etwas charakteristisch Neues. Man sollte allerdings, was nun wieder andere tun, auch nicht etwa sagen, jene sinnvolle Zwischenposititon sei doch als gestrig abzuweisen. Was sich wirklich in jenen drei Lagern verändert, scheint mir jenseits des Gegenstandsbezuges zu liegen. Man wird sich weidlich amüsieren, wenn einmal der Gesamtkatalog der seit vielen Jahren (auch in Paris) rhythmisch ausgegebenen Todesanzeigen undinglicher Kunst veröffentlicht wird, während diese sich geruhsam immer weiter ausbreitet.
Über Theo Kergs Leben wäre Folgendes zu berichten. Er ist 1909 in Luxemburg geboren und spricht gut deutsch. Sein Vater war Lehrer und Organist und opponierte, als der Sohn Maler werden wollte. Theo Kerg aber kopierte im Louvre, besuchte die Ecole des Beaux Arts und studierte Kunstgeschichte. Als es ihm schlecht erging, war er des Nachts als Lastträger in den Pariser Markthallen tätig. 1932 pilgerte er zu Paul Klee nach Düsseldorf. Zwei Jahre später trat er der Gruppe Abstraction-Création bei, malte in deren Art und äußerte sich auch theoretisch hierzu. Allmählich aber trieb es ihn mehr zum „organischen" Leben der Formen und Farben.
Die Luxemburger Regierung berief ihn für ein Lehramt, aber 1942 schied er, gegen die dortige Zivilverwaltung protestierend, aus, um sich nun ganz aufs Land zurückzuziehen. Der Krieg zerstörte sein Haus und viele seiner Arbeiten. Mehrere Jahre widmete er sich nun der Zeichnung und Lithographie, erst 1948 wieder voll mit Malerei einsetzend. Seitdem hat seine Vitalité poétique ihm in den verschiedensten Städten und Ländern große Erfolge eingebracht. Ein hübsch illustriertes, kleines Buch über Kerg ist inzwischen erschienen, mit deutschen Texten von Padberg, Seiler, Geist und französischen Erörterungen des Figaro-Kritikers Vrinat.

Maler vom Rhein und der Saar in der Galerie Raymond Duncan, Paris, Juni—Juli 1956

Daß die Maler August Clüsserath, Otto Ditscher, Reinhard Hess, Norbert Louis, Hermann Remy, Eberhard Schlotter, Otto Schmidt-Groß, Erich Schug, Willi Spieß 160 Werke ihres Oeuvre in der größten Galerie links der Seine ausstellen konnten, ist das ausschließliche Verdienst einer Deutschen — Frau Lia Grambihler. Erfreulich, daß alle lebendigen künstlerischen Tendenzen dabei zu Wort kommen und derart ein annähernder Überblick über die südwestdeutsche Malerei gewährt wird, der gleichsam von einer geistigen Hitzewelle bis zur Kühle des geschmacklichen Verstandes reicht, beides den ästhetischen Gehalt unserer Epoche und damit ihre Essenz beinhaltend. Die flutende Bewegung, die Abwandlung bestimmter Motive in einem ganz spezifischen Spannungsverhältnis geben den Mischtechniken von Schmidt-Groß ihren unverwechselbaren melodischen Charakter. Schlotter verfügt über einen angeborenen, äußerst sensiblen Farb- und Formsinn, der zugleich männlich und zart ist; seine Bilder sind Trümpfe der Ausstellung. Bei Remy ist der erste und stärkste Eindruck der, daß er vorbehaltlos der Schönheit zugewandt, ausschließlich in Farben denkt, jedoch immer mehr sich der Sprachkraft figuraler Zeichen anvertraut. Hess ist besonders als Kompositeur von überzeugender Wirkung. Ebenso Schug. Louis erweist einen Neorealismus ganz eigener Prägung. Spieß versucht, „abstrakte Dinge" über ihren dekorativen Aspekt ins Gültige hinaufzuführen. Ditscher bringt eigentlich jetzt erst die in ihm liegenden Möglichkeiten voll zur Entfaltung. Clüsseraths Arbeiten sind voll von expressivem Rhythmus der Farben.

K. F. Ertel

Paul Kamper und Matsue Tsuzava

Buchhandlung Helmut von der Höh, Hamburg

Angesichts dieser Bilder glaubt man einem Franzosen und nicht einem Deutschen gegenüberzustehen. Strenge des Aufbaues, Raison der Farbauswahl, Raffinement und „pate" der Farben selber, schließlich auch das Arbeiten mit Sand verweisen auf gallische Schulung. Tatsächlich bestätigen die biographischen Angaben den Augenschein: Kamper lebt seit einigen Jahren in Paris, er hat sich dort akklimatisiert und den dortigen Strömungen angeschlossen. Seine Visitenkarte trägt nicht ohne Stolz die Bezeichnung „artiste peintre". Wir haben es also mit den Ergebnissen der Auseinandersetzung eines Deutschen mit der französischen Formtradition zu tun, denn daß ihm all die jetzt gezeigten Früchte nicht einfach in den Schoß fielen, beweist das älteste ausgestellte Bild „Die Wassermühle" vom Jahre 1953, das — trotz seines strengen Aufbaues — in den warmen, stimmungsvollen Farben noch deutsches Gepräge hat.

Kamper schildert seine Erregungen, die in ihm die Umwelt erzeugt. Die Gegenstände werden nicht etwa in ihren Erscheinungsformen gespiegelt, sondern ihren poetischen Ausdruckswerten gemäß zeichenhaft benannt. Hierbei erscheint es nur allzu folgerichtig, wenn er z. B. bei Landschaften von Ansichten mit all ihren Imponderabilien zu Sinnbildern gelangt, wie „Blauer Weg und Abendsonne", „Klarer Bergsee im Winter", „Hinterhof mit rotem Haus" oder „Kleine Insel im Weltmeer". Dasselbe trifft auch auf seine Lebewesen zu: die „Gestreifte Katzen" von 1954 mit ihren steifen Beinen, gekrümmten Rücken, fauchenden Mäulern und bedrohlich erhobenen Schwänzen sind zwar glänzend beobachtet, und die völlig unnaturalistischen Streifen sind für den Gesamteindruck entscheidend, aber schon in den „Wasservögeln" geht Kamper auf etwas anderes aus, hier ist das Vogelhafte dank der Formreduktion noch stärker als das Katzenhafte bei dem älteren Gemälde: Kamper schreitet vom Speziellen zum Allgemeinen vor.

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, die formalen Mittel, mit denen er arbeitet, kurz zu analysieren. Natürlich holt er sich aus den vielschichtigen Pariser Kunstbestrebungen jene Elemente heraus, die für seine Ziele am geeignetsten erscheinen. Bei dem Gesicht „Vom Alter gezeichnet", das einen an die Beschreibung der zerfallenen Hauswand im Tagebuch des Malte Laurids Brigge gemahnt, benützt er jene feinen Striche, die Klee in den zwanziger Jahren verwandte und die heute in Paris Allgemeingut sind. Sein „Ecce Homo" (1955) ruft den Vergleich mit Manessiers „Schweißtuch der Veronika" von 1944 vor: dort noch ein für das Auge abtastbares Beschreiben der plastischen Erscheinungsform, hier ein in eine fast autonome Bildstruktur eingefügtes Sinnbild. Es ist zwar billig, das um ein Jahrzehnt ältere Werk — das Kamper sicher nicht kennt — heranzuziehen, aber wir gewinnen dadurch für unsere Standortbestimmung unschätzbare Aufschlüsse. Manessier war damals eben im Begriff, sich von der analytischen Methode des „cubisme des petites dimensions" loszusagen, und er ist seither zu jener „abstrakt" erscheinenden „peinture irréaliste" (Dorival) vorgedrungen, die ihn befähigt, der religiösen Kunst über Rouault hinaus neues Leben einzuflößen. Der jüngere Kamper braucht die von Manessier und von anderen wie Fautrier, Dubuffet usw. erkämpften Etappen nicht mehr nachvollziehen, ihm stehen deren Errungenschaften zur Verfügung, die Möglichkeit der Synthese steht allen, auch ihm offen.

Tatsächlich scheinen ihn seine letzten Bilder von 1956 „Mit der Erde verwachsen" und „Am Mühlrad" zu einer Konzentration der Aussage zu führen, die über alle älteren Werke hinausgeht.

Über die Gemälde von Matsue Tsuzava kann ein Europäer, der weder die ältere noch die jüngere japanische Kunstentwicklung kennt, schwer ein Urteil abgeben. Aber eines wird bei den Bildnissen und Tierbildern dieser Frau aus dem fernen Osten spürbar: der Nährboden der uralten Maltradition, aus dem ihr Schaffen herauswächst, denn nur die ständige Beschäftigung mit den feinsten Nuancen befähigt zu einem so subtilen Vorgehen, neben dem unsere europäische Kunst grob erscheint.

BLD.

Ausstellungen in München

Werner Gilles bei Günther Franke und Eve Neuner-Kayser bei Wolfgang Gurlitt.

Unter den Malern, die eine eigene Zeichenwelt aufbauten, ist vor allem Werner Gilles zu wohlverdienter Popularität gelangt. In der neuen Ausstellung bei Günther Franke wurde ein fragmentarischer Überblick über sein Lebenswerk versucht, wobei vor allem die Frühzeit interessiert. Gilles arbeitete 1927—30 durchaus nicht etwa in der Bauhaustradition, obwohl er dort 1918—24 Schüler war. In diesen weichfarbigen Traumbildern mit den naiven Figuren geistert eher etwas vom Märchenwesen Chagalls. Im Thematischen kündigt sich schon die typische Gilles-Welt an: Symbolfiguren der Antike: Charon, Harpyen, Orpheus, Ikarus führen in jenes Zwischenreich an der Schwelle des Todes. Wie auch viel später — im Tibetanischen Totenbuch — erscheint der Übergang leicht gemacht, als sanfte Gewalt, den Träumenden entführend.
Wo Gilles das Chimärische versucht, meist in totemistischen Vogelgestalten, die gleich Grabeswächtern drohenden Untergang künden, geschieht dies auf so melodische Weise, daß ein Urgrauen ausbleibt. Gilles sucht nicht den Schock, sondern die Verzauberung. Als der Einfluß Picassos in Bildern nach 1945 eine gewisse Härtung seiner Formensprache bewirkt, bleiben die Farben trotzdem sanft leuchtend und versöhnlich. Seit der Maler auf Ischia eine zweite Heimat fand, hat sich der lyrische Klang in seinem Werke noch verstärkt. Er besingt die Natur dieser Insel in immer neuen Zyklen. Gebirge, Strand und Himmel bauen sich aus präzis gekanteten Parzellen auf, die durch Tüpfel- und Rieselstrukturen in ein leises Vibrato geraten. Die Farben glühen licht und milde. Gegenüber dieser ersten Ischiaserie von 1951 wirken die neuen, 1955 entstandenen Bilder gradweis energischer. Die Farbflächen legen sich großformiger aneinander und bauen jetzt mehr auf dem sonoren Grundakkord brauner, blauer und grauer Töne auf. Orange, Gelb, Violett und Grün bilden die Akzente der Mittelzone, über die sich ein neutraler Himmel breitet. Die Binnenfakturen bestehen jetzt aus Wellen, Kreuzen, Winkeln oder Knotenschnüren, wobei die Farben dieser „Ornamente" zur benachbarten Fläche überleiten. Was an diesen Bildern besticht, ist die farbige Instrumentation, eine dichte Folge von Farbflächen, die völlig raumlos aneinanderschließen. Diese Zeichengeschiebe sind nur noch durch Himmel und horizontale Bodenstreifen als Metaphern für Landschaft gekennzeichnet. Vielleicht besteht ein Spezialreiz dieser Bilder in ihrer Schwellensituation: obgleich sie beinah abstrakt anmuten, bleibt ein letzter Gegenstandsbezug in optisch-musikalischer Verwandlung spürbar: farbige Paraphrasen über das Thema: Ischia.
In der Galerie Wolfgang Gurlitt sah man Malereien von Eve Neuner-Kayser. Verschiedentlich ist die Behauptung aufgestellt worden, eine so individuelle Erscheinung wie Paul Klee könne nicht Schule machen. Dies sei nur rationaler formenden Meistern vorbehalten: ein Rubens habe schulebildend gewirkt, nicht aber ein Rembrandt. — Aber auch der Gegentyp, sei es Rembrandt oder Paul Klee, hat in der Malerei enorme Wirkungen hinterlassen. Eve Neuner-Kayser ist ohne Paul Klee nicht denkbar. Es wäre interessant, wenn man ihre Bilder neben die des toten Meisters einmal hängen könnte. Dann würde sich zeigen, daß es auch ihr an einer reichen Phantasie nirgends gebricht und daß sie bei aller Vielteiligkeit der Bilderscheinung Farbenharmonieen zu erzeugen weiß. Diese aber wirken nun doch etwas spannungsloser und weicher. Der Vergleich würde erweisen, daß bei Paul Klee gerade in den Farbenfeldern ein latentes Entfaltungssystem spürbar bleibt, das bei Eve Neuner bisweilen fehlt. Der Farbakkord selber ist meistens etwas weicher und „schöner" genommen. Meist nuanciert sie einen wolkigen Farbgrund in reichen Schattierungen und setzt dann einzelne Akzente ein: ein Rot, Blau, Grün oder Gelb. Das Verfahren ist bestechend, doch vermißt man manchmal einen Spannungsbezug zwischen Schummergrund und Farbsignal.
Das Arsenal ihrer Formen stammt aus der Pflanzenwelt, gekreuzt mit Kleintierformen des Mikrokosmos und durchsetzt mit abstrakten Signalen aus Wimpeln, Quadraten und Halbmonden. Trotz ihrer großen Mannigfaltigkeit variieren diese Einfälle wenig. Aber sie werden in jedem Bilde neu ins Spiel gesetzt, sozusagen verschieden „inszeniert", mit viel weiblicher, innerer Anmut und Raffinesse.

Juliane Roh

Englischer Kunstbrief

Hat in anderen Ländern die Trennung der akademischen von der avantgardistischen Malerei um die Jahrhundertwende stattgefunden und führt dort die epigonale Kunst nur noch ein kümmerliches Dasein am Rande, so ist in England auch um die Jahrhundertmitte noch nichts dergleichen geschehen. Getragen von einer breiten, reichen und konservativen Schicht, beherrschen die Mitglieder und Mitläufer der Royal Academy immer noch den Geschmack der „guten Gesellschaft". Ihre alljährliche Ausstellung zieht eine Menge praesumptiver Käufer aus dem Adel und gehobenen Mittelstande an, schon am Tage der „Private View" erscheinen rote Klebetupfen auf vielen bereits erworbenen Bildern, und so erscheint es auch den fortschrittlichsten jungen Malern nicht reizlos, in den beiden „modernen Sälen" der Sommerakademie Aufnahme zu finden.
In diesem Jahr hat man sie besonders zahlreich und ehrenvoll willkommen geheißen. Ihre Kanevasse hängen sogar „auf der Linie" — in Augenhöhe. Und zum Ärger einiger besonders verbohrter Akademiker kann man unweit von Pietro Annigonis in bester Bronzino-Manier gemalter Balletteuse Margot Fonteyn und den übrigen, mehr oder weniger kompetenten Konterfeien von Bischöfen, Generälen und Herzoginnen, nun auch einen knalligen, blutig-wilden Fleischerladen von Peter Coker, die prächtig pastosen Interieurs von John Bratby und zwei eindrucksvolle Landschaften von Edward Middleditch bewundern. Die Rückständigkeit der „alten Schule" ist auf groteske und militante Weise in dem Pferdeportraitisten Sir Alfred Munnings verkörpert, einem ehemaligen Präsidenten der Royal Academy, der nicht einmal über die ansehnliche Technik seiner Kollegen James Gunn und Gerald Kelly ver-

fügt, sondern ganz exekrabel malt. Er hat sich die Geschmacklosigkeit des Jahres geleistet — ein Bild, betitelt „Ist der Vorwurf wichtig?", in dem er mehrere Kunstkenner, darunter den Direktor der Tate Gallery Sir John Rothenstein, in fratzenhafter Verzerrung und auf dem Hintergrund einiger Pseudo-Picassos eine abstrakte Plastik bewundern läßt.

Die „Tate" hatte indessen ihren eigenen Skandal, als der junge irische Student Paul Hogan das kleine Ölbild „Jour d'Eté" von Berthe Morisot einfach aus der Galerie hinaustrug und einige Tage verborgen hielt, um dagegen zu protestieren, daß es mit 30 anderen Kunstwerken aus dem Nachlaß des irischen Millionärs Sir Hugh Lane nicht in Dublin, sondern in London Unterkunft fand. Doch nun ist der „Jour d'Eté" wieder an seinem Platz, und die zahlreichen Besucher der Ausstellung „Hundert Jahre deutscher Malerei" können nach den flirrenden Landschaften Liebermanns und Slevogts einen Blick auf diese sanfte, weibliche Plein-Airistin werfen. Andernorts in der „Tate" haben die Erneuerer der englischen Malerei, die Matthew Smith und Duncan Grant, die Piper und Sutherland bereits ihre „Nischen in der Ewigkeit" gefunden. Die nächste Generation drängt nach, und sie schließt, neben verschiedentlichen Abstrakten, eine junge und höchst beachtliche realistische Schule ein. Ihr Prophet ist der Kunstkritiker John Berger, ihr Vorbild Renato Guttuso, dessen Werk vor wenigen Jahren zum erstenmal nach London gelangte, und ihr Ziel eine Rückkehr zur Natur, freilich in neuem Gewande und gestützt auf alle gewaltigen Erfahrungen und Erkenntnisse der modernen Malerei seit Cézanne. Berger ist die Realisten-Ausstellung der South London Art Gallery zu verdanken — eine frühere hatte er, noch vor Guttusos Auftauchen, vor längerer Zeit im Londoner Eastend zustandegebracht. Und hier mag man nun die grellen Akte von Peter de Francia, die Mietskasernenbewohner von Leslie Duxbury, die traurigen Straßen Brian Bradhaws und weitere Tierkadaver von Peter Coker betrachten. Ist Coker bereits in die Royal Academy eingedrungen, so wird man wohl noch manchen Unbekannten, der jetzt im tiefen Süd-London zum erstenmal ans Licht der Öffentlichkeit dringt, seinen Weg in die Kunstgalerien der Bond Street nehmen sehen.

Eine dieser Galerien, die sich der neuen Realisten seit langem angenommen hat, ist die Beaux Arts Galerie in Bruton Place. Vier der jungen Talente, die in der letzten Zeit dort Beachtung fanden, haben in diesem Frühjahr erstmalig die Venediger Biennale beschickt. Sechs oder sieben Werke jedes dieser jungen Künstler — Derrick Graeves, Edward Middleditch, Jack Smith und John Bratby — werden der Kunstwelt einen Begriff von dieser stark ausgeprägten, selbstbewußten und zielsicheren englischen Malerschule geben. Greaves hat venezianische Regenbilder gemalt, die bei aller formalen Meisterschaft vor allem durch ihre sensitive, poetische Atmosphärik wirken. Unter den rustikalen Themen von Middleditch findet sich immer wieder ein schäumender, wirbelnder Wildbach, in dem ein noch im Tode sich sträubendes Huhn mitgerissen wird — Sinnbild des treibenden Schicksals, und besonders ergreifend durch die kalt bläulich-grünen Wasserwirbel, das kläglich gelbe und rote Gefieder des Huhns. Jack Smith gestaltet das rüde, pralle Leben des Bauernhofs, schwangere Frauen, tappende Säuglinge, breit hingestreckte Säue. Bratby gibt mit klobigem Strich und dick hingeklatschten Farben den Alltag der Küchen und Nebenräume wieder.

Bisher unbekannte Werke eines visionären Genies, des Dichters, Malers und Propheten William Blake, der vor zweihundert Jahren in England aufflammte wie eine biblische Feuersäule, kamen kürzlich in einer Neuerwerbung des Britischen Museums an den Tag. Aus dem Nachlaß eines Mr. Mcmillan erstand die graphische Abteilung einen Band der zweiten Folio-Ausgabe Shakespeares aus dem Jahr 1632, die unter Nichtachtung ihres bibliophilen Wertes mit zahlreichen Original-Illustrationen versehen worden war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte ihr damaliger Besitzer, ein Marinekaplan Joseph Thomas — der auf Nelsons Flaggschiff „Vanguard" wirkte — mehrere ihm befreundete Maler um Zeichnungen und Aquarelle zu Shakespeares Stücken gebeten, die er in den Folioband einbinden ließ. Neben den Akademikern Hamilton und Porter, neben John Flaxmann, John Thurston und William Mulready hatte auch Blake sechs aquarellierte Graphiken beigetragen.

Unter den Blättern, deren Federzeichnungen mit zart getöntem Grün, blassem Blau und Braun und dem sanftesten Rot belebt und vertieft sind, beeindruckt vor allem „Cäsars Geist nähert sich Brutus" durch seine feine Linienführung und die Ausdrucksfülle von Brutus' Antlitz. Was Blake an Shakespeare anzog, waren offenbar die Schnittpunkte des Lebendigen mit dem Übernatürlichen, der Einbruch des Jenseits, die Verinnerlichung, die Magie, die Vision. Jaques, der Philosoph aus „Wie es euch gefällt", Richard III., den die Geister seiner Opfer bedrohen, Hamlet, der sich der Erscheinung seines Vaters gegenübersieht, und endlich Königin Katharinas Vision aus „Heinrich VIII.", jenes himmlische Traumgesicht der Königin kurz vor ihrem Tode, da ein Chor von Engeln kommt

Zum Festmahl mich zu laden, dessen Glanz
Mich gleich der Sonn' in tausend Strahlen hüllte —,

sie alle inspirierten diesen inbrünstigen Geist, dessen übermächtiges Empfinden so häufig über die ungelenke Hand triumphierte. Sein sechstes Blatt, wohl eine Allegorie der Shakespeare'schen Muse, beschließt den Folio-Band, dessen materieller Wert durch die rücksichtslose Verstümmelung zwar vermindert, dessen ideelle Bedeutung aber durch die Vermählung zweier so ungleicher Genies über alle Maßen gesteigert wurde.

Hilde Spiel

Jacques Villon

Pariser Kunstbrief

„Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben, nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Künstlern vorschwebt." Dies strenge Wort stammt von Goethe; dem Besucher des „Salon de Mai" steigt es unabweislich in den Sinn.

Wenn irgendwo, so kann man hier den Pulsschlag der modernen Malerei fühlen, wo 200 Maler (nebst Graveuren und Bildhauern) ihre jüngsten Werke ausstellen. Der Betrachter wird dabei gewahr, daß die doktrinäre Abstraktion den Rückzug antritt. Die „reine Malerei", die mit Farben und ungegenständlichen Formen eine anschauungsferne Welt selbstherrlicher Konstruktionen zu erschaffen strebt, vertreten durch Namen wie Vasarely, Poliakoff, Busse, wird blutleer und läßt schmerzlich die zerebrale Klügelei erkennen.

Man frage jedoch nicht, was an ihre Stelle tritt. Eine freie Sensibilität, die sich hie und da dem Humor verschreibt wie in dem expressiven Kopf von Clavé, ein entspannteres Naturgefühl, das nicht um jeden Preis die gegenständlichen Formen verbiegt oder verklausuliert. Bezeichnend ist hierfür das letzte

Werk Bernard Buffets, das, als schämte es sich seiner „Lesbarkeit", den konstruktivistischen Titel „Komposition" trägt, aber einen farblich reizvollen Meeresstrand zeigt, den stakige Badezelte in dekorativer Ordnung säumen. Hier scheint die Beklemmung der Leere gefühlt und künstlerisch gelungen ausgedrückt, was man nicht von allen Bildern des vom Welterfolg verwöhnten Malers behaupten wird.
Der Ursprung „guter Muster" der heutigen Kunst heißt Picasso. Sein neuestes Werk kann nicht anders als abstoßen, so wuchtig hocken die grobschlächtigen Fleischkuben in sich gesunken da. Das unbezweifelbare Genie des Spaniers birgt ein tüchtiges Maß Grobheit, ja Vulgarität, das sich manchmal — vorab im Strich — Luft schafft. Mehr noch als darüber wundert sich der Betrachter über den fast dogmatischen Kubismus, der aus diesem jüngsten Werk spricht. Was mag Picasso bewegt haben, sich selbst in leicht kenntlicher Form zu plagiieren?
Jacques Villon ist in jedem Stück Picassos Antipode. Nicht derb, sondern fein, nicht gewalttätig, sondern zart und, statt in Massen komponierend, mit verhaltenen Lichtern spielend. Der heute 80jährige Meister, vom Stamm der milden Weltverklärer, Corot nicht unähnlich, erfreut sich erst seit den letzten Jahren eines gesicherten Ruhms, den beschlagene Händler kundig herangepflegt haben. Sein letztes Bild „Den Park entlang" zeigt eine stille ausgewogene Malweise, die ein nuancenreiches Farbenspiel in ein synthetisches Liniennetz bannt.
Eine Ausstellung seiner Zeichnungen aus allen Abschnitten seines Schaffens bei Louis Carré macht seinen Ausgang vom Kubismus sichtbar. Die geometrische Zerlegung, die Ineinanderschachtelung von Bildebenen haben frühzeitig seinen konstruktiven Sinn geweckt; daß er ihnen heute noch verbunden ist, zeigt sein letztes Bild. Eine Skizze („Läuferstudie") für Carré's Katalog zerstückt die Form in Einzelteile, die über die Fläche gesät sind und dem Blick, der sie zu einem Ganzen sammelt, ein zeitliches Hintereinander vortäuschen. Seine gelassene Meisterschaft macht ein gezeichnetes Selbstportrait deutlich, das mit leicht abstrahierender Strichführung einer unverleugneten Gegenständlichkeit huldigt.
Abseits vom Kunsttrubel der Kapitale, abseits vom Salon de Mai schafft Bissière ein Werk, das zu den gereiftesten und erfreulichsten gehört, die man heute sehen kann. Der 60jährige Künstler, Erzieher und Förderer einer Reihe von heute bereits namhaften Malern (Manessiers z. B.) überträgt die Technik des Fleckenteppichs auf die Leinwand. Mit einem Farbensinn von seltener Qualität begabt, breitet er im Bild eine farbliche Abstraktion aus, die nichts anderes erstrebt als Wohlklang und lyrische Harmonie. Klee hat gleicherweise in solchen Farbenmustern die Welt zerlegt, bei ihm spielte freilich der abteilende Kontur als Konstruktionselement eine bedeutende Rolle. Bissière sucht weniger das konstruktive Element als die Vereinbarkeit und Einklänge der Farben. Seine Bilder erheben einen suggestiven Appell, wie er es selbst sagt: „ich wollte nicht Gemälde im pompösen Sinn des Wortes malen, sondern farbige Bilder, an die jeder seine Träume anheften kann".
Daß sich aber aus diesen Farbvermählungen kein tragfähiger Stil entwickeln kann, beweist das Werk von J. Callot, das die Galerie Visconti ausstellt. Schlieren und pastose Farbtupfen bleiben trocken und überzeugungslos, das Verfahren (als solches entpuppt sich diese Anwendung) hat bestenfalls den Rang von höherer Dekoration. Georges Schlocker, Paris

Eine Dokumentation des Kubismus

Die Sammlung von Hermann und Margit Rupf ist ihrem wesentlichen Inhalt und ihrer Entstehung nach eine authentische Dokumentation des Kubismus. Das erste Gemälde, welches Rupf 1907 erwarb, „La Route" von Derain, gehört zwar noch dem Fauvismus an, aber in den ihm folgenden Landschaften dieses Malers wird der Einbruch konstruktivistischer Elemente deutlich. 1908 besuchte Rupf zusammen mit seinem Freund Kahnweiler das Atelier von Picasso (der gerade an den Demoiselles d'Avignon malte), um eine kleine kubistische Landschaft zu erwerben, zu der später noch manches andere Werk des Spaniers kam. Im selben Jahre zeigte Kahnweiler in seiner Galerie an der Rue de Vignon die im Herbstsalon zurückgewiesenen Gemälde von Braque, deren spezifische Formensprache der neuen Kunstrichtung ihren Namen gegeben hat. Die „Häuser von Estaques", eines der Hauptwerke dieser bedeutsamen Ausstellung, war das erste Bild, das Braque verkaufte. Es bildet gewissermaßen den Mittelpunkt der Sammlung Rupf, für die bis 1921 fast jährlich ein weiteres Werk des Malers hinzu erworben wurde. In kontinuierlicher Reihe begegnen wir auch dem Oeuvre von Gris, während die künstlerische Entwicklung von Léger nicht ganz so vollständig, jedoch ebenfalls in ihren entscheidenden Epochen zu verfolgen ist. Neben solchen Arbeiten der Kronzeugen kubistischer Malerei enthält die Ausstellung auch bildhauerische Werke dieser Stilrichtung: Terrakottareliefs und Plastiken von Henri Laurens, vor allem aus den zwanziger Jahren, aber auch aus der Spätzeit des Künstlers.
1913 betrachtete Klee die Sammlung im Hause Rupf. Aus diesem Besuch resultierte eine lebenslängliche Freundschaft zwischen ihm und dem Ehepaar, dessen Kunstbesitz im Laufe der Jahre durch eine beträchtliche Anzahl von Werken Klees aus seiner gesamten Schaffenszeit bereichert wurde. Auch einige späte Arbeiten von Kandinsky, den Klee 1936 bei Rupfs eingeführt hatte, kamen hinzu.
Von allen diesen Künstlern findet man auch ein z. T. umfangreiches graphisches Oeuvre, zu dem sich u. a. auch Holzschnitte von Gauguin und Vlaminck gesellten. Darüber hinaus wurde einiges von der Generation der um die Jahrhundertwende geborenen Maler erworben. Man begegnet Beaudin, Roux, Borès und eigenwillig nervösen Kompositionen von de Kermadec. Der Surrealismus wird von Masson vertreten. Unter den Werken der schweizer Maler sind besonders die tunesischen Aquarelle von Moilliet zu nennen.
Die Sammlung Rupf, deren größerer Teil bereits zur Stiftung gemacht wurde, ist dazu bestimmt, in den Besitz des Berner Kunstmuseums überzugehen. Rike Wankmüller

John Anthony Thwaites

SOULAGES

Der, wie ich glaube, einzige Angriff gegen die neueren Bilder von Pierre Soulages, die in der Galerie de France ausgestellt wurden, war der der Pariser Zeitung Arts. Sie beschuldigt den Künstler, mehr oder weniger mit den Regeln der Malerei gebrochen zu haben. Weder die subtilen, reichen Ergebnisse einer Auseinandersetzung mit dem Gegenstand seien hier vorhanden, noch bediene sich der Künstler der fast ebenso vielen Möglichkeiten, die die Übergänge zur abstrakten Kunst bilden. Die Bilder beständen, so schreibt die Zeitung, aus nichts als simplen, brutalen Strichen, mit breitem Pinsel gemalt. Diese Notiz war nicht ganz ohne Interesse. Tatsächlich bestehen Soulages' Bilder aus lockeren, breiten Pinselstrichen, die meist gerade verlaufen, schräg zueinander stehen, sich kreuzen und manchmal auch Kurven beschreiben. Seine Farben sind hauptsächlich beschränkt auf schwarz und weiß, dann und wann erscheinen braune, grüne oder blaue Töne. Die Hintergründe sind meist weißlich oder grau. Der Farbauftrag ist manchmal fast plastisch und manchmal so dünn, daß die darunterliegenden Farben hindurchschimmern. Und diese transparente wie auch die plastische Wirkung der Farben wird verstärkt durch eine glänzende Oberfläche.

Man könnte annehmen, eine solche Malerei wäre summarisch in der Ausführung und in der Wirkung monoton. Doch produziert der Maler nicht viel mehr als fünfzehn Bilder im Jahr; er braucht also fast einen Monat für jedes. Was den Erfolg anbelangt, so sind seine letzten Ausstellungen in London, Paris und New York sämtlich ausverkauft worden. In New York sogar am Tage der Eröffnung. Soulages hat keine Konzessionen gemacht, und er blieb unberührt von den Moden in Paris, sei es Art Abstrait in den Jahren nach dem Kriege oder Tachisme heute. Die einzige Anregung, die man bei ihm feststellen kann, erhielt er von Hans Hartung, mit dem er sehr befreundet ist und der übrigens viel für das Bekanntwerden von Soulages getan hat. Ihre künstlerischen Temperamente sind trotzdem sehr verschieden: Hartung linear und dynamisch, Soulages malerisch und monumental. Sie befruchten sich bis zu einem gewissen Grade gegenseitig. Sie sind vielleicht der Picasso und der Braque einer neuen Epoche.

Was ist das Geheimnis von Soulages Werk? Eines der frühesten von den in der Galerie de France gezeigten Bildern (November 1953) zeigt eine Struktur von schwarzen und grauen Tönen, mit vier blauen Elementen. Beim ersten Anblick erscheint es statisch, doch dann — besonders aus der Entfernung gesehen — gewinnt die Komposition eine gleitende Bewegung, nach links im oberen Teil, nach rechts im unteren, wie zwei Züge, die langsam aneinander vorbeifahren. Eine dramatische Spannung erwächst aus den völlig „neutralen" Formen. Das Blau erweckt die anderen Töne zum Leben. Grau wird hier grünlich und dicht, dort silbrig und leuchtend. Man sieht auch, welche Fülle von Tönen im Schwarz verborgen liegt. Trotz der tiefen Farben denkt man an Piero della Francesca; denn hier sind die gleiche klassische Zurückhaltung und Monumentalität und die gleiche mystische Emotion. Die Gemeinsamkeit liegt jedoch im Temperament und nicht in der Sicht; denn Soulages gehört zu unserer Zeit genauso wie Kafka und der Wolkenkratzer.

Eine Komposition vom Februar 1954 ist nicht nur monumental, sie ist fast bildhauerisch, so daß sie in der Photo-Reproduktion wie eine Holzplastik wirkt. Und doch ist hier bei den senkrechten Pinselstrichen der Farbauftrag so dünn, daß er zum Teil transparent wird. Ein leuchtendes Grün durchdringt von innen her alle Formen, mit einem Hauch von rötlichem Braun als Gegenspiel. Das Schwarz ist außerordentlich intensiv. Die Art, in welcher die dunkelsten Töne sich voneinander abheben, erinnert an Rembrandt; und die Stimmung, ruhig, besinnlich, doch mit verborgener Leidenschaft, ist die gleiche. Ein kleines Bild vom November 1955 besitzt die gleiche Intensität der tiefen Töne, aber hier kommt alles aus einer kräftigen Malweise. Eine kleine Stelle gelb-weiß, eine Spur von Rot-Braun, und alles andere ist schwarz und grau. Doch der Farbauftrag, der das Licht auffängt und modelliert, und die Leuchtkraft der dunklen Töne geben dem Bild mehr Farbigkeit, als ein Pointillist es könnte.

Es gibt einen Punkt, so scheint mir, wo Soulages nicht überzeugt, und zwar, wo er sich äußerlich dynamischer Formen bedient. In Kompositionen vom Dezember 1954 und April 1955 verwendet er eine V-Form. Zwei Pinselstriche laufen im Winkel zusammen und werden in einer Diagonalen über das Bild hinweg wiederholt. Es entstehen plötzlich eine Verwirrung der Sicht und eine Schwächung der Form. Die räumlichen Beziehungen in den Bildern sind nicht mehr klar, und der Pinselstrich verliert seine alte Greifbarkeit. Ein Bild vom Februar 1956 zeigt jedoch glücklicherweise wieder einen ganz anderen Aufbau. Das Schwarz im oberen Teil des Bildes ist an einer breiten Stelle von einem Rot-Braun übermalt, dessen dicker Farbauftrag gespalten verläuft und so den darunterliegenden Ton hervorschimmern läßt. Dies gibt eine Oberfläche wie bei altem Holz, fast tastbar materiell. Im Gegensatz hierzu zeigt der untere Teil des Bildes einen grauen Grund, der überstrichen ist von einem dünnen Weiß. Er vermittelt ein Gefühl von Raum, doch keine Illusion, weder luftperspektivischer noch impressionistischer Art. Die Komposition erscheint wie emporgehoben, doch ohne jeden äußerlichen Dynamismus in den Formen. Wie ein amerikanischer Kritiker gesagt hat: „Soulages erreicht Farbe, indem er Farbe verweigert, und Bewegung, indem er das Bewegte ablehnt."

Heute noch mag Soulages als Einzelgänger gelten, und er ist in der Tat äußerst individuell. Doch für mein Gefühl kommt die grundlegende künstlerische Strömung der Zeit vielleicht am stärksten in seinem Werk zum Ausdruck. Die alte Trennung von abstrakt und nicht abstrakt ist überwunden. Natur wird nicht dargestellt; aber wie Madeleine Rousseau schreibt: „Wir sprechen nicht mehr von Natur, wir sprechen von der Welt." Und das ist es, was man in Soulages Werk erlebt. Er setzt die alte Linie der monumentalen Kunst fort. Nicht umsonst stammt er aus der Gegend um Albi, aus dem Teil des Landes, der noch heute die schönsten romanischen Bauten Frankreichs hat. Auf der anderen Seite gehört seine Kunst in ihrer Sicht, sowohl die Materie als das Menschliche betreffend, mit besonderer Unmittelbarkeit in die Mitte dieses Jahrhunderts. Aber am wichtigsten scheint mir zu sein, daß ohne jede Ähnlichkeit des Stils Soulages' Werk das von Kandinsky und Paul Klee fortsetzt: sie alle zeigen die langsame Wendung von der Analyse zur Synthese, von der Forschung zur Kontemplation. Und das ist die Richtung, in die der westliche Mensch sich heute bewegt, denn er sucht die Leere zu füllen, das Erbe von Jahrhunderten, in denen er sein Innerstes nach außen kehrte.

Ein Maler von Sentiment

Die Ausstellung von Maurice de Vlaminck, die vor kurzem in der Galerie Charpentier in Paris zu sehen war, bildete den Höhepunkt des Rehabilitierungskampfes der letzten Jahre. Der erste „Fauve", der Malkamerad von Derain, der in Chatou um 1889 mit ihm die Farbexperimente machte, der Gefährte von Matisse, Derain und Braque im Salon von 1905 und der Entdecker der Negerkunst für Paris: Vlaminck war inzwischen lediglich eine historische Figur geworden. Er wurde angeblich fallen gelassen, als er die Ansicht vertrat, das fortwährende Experimentieren sei nicht der einzige Sinn der Malerei, und sich jede neue Richtung mitzumachen weigerte. Damit hatte er seinem Erfolg den Rücken gekehrt.

Dem ersten Saal der Ausstellung gaben die Fauve-Arbeiten einen farbenprächtigen Eindruck. Zum Beispiel „Das Picknick" von 1905, wo das starke, plötzlich abbrechende Rot, Gelb und Grün um das kleine Paar explodieren. Hier geht der erotische Impuls in die Natur über. Mit dem Vibrieren seiner Töne, der Atomisierung der Materie und dem Durchfließen der Komposition steht dieses Bild zwischen van Gogh und der tachistischen Malerei heute. Die Energie Vlamincks fauvistischer Bilder, die Kraft ihrer Farbe, anti-impressionistisch — nicht leuchtend —, treffen den Beschauer schlagartig. Aber wiederkehrend erheben sich gewisse Zweifel. Wo ist die magnetische Polarisation, die Konzentration auf verborgene Zentren: das Prinzip der informels, angefangen vom späten Turner bis hin zu Jackson Pollock? Wo ist die Kontinuität, die ungebrochene Farben-Harmonie, welche die Bilder von Matisse aufweisen? Haben Vlamincks Arbeiten nicht die Tendenz, auseinanderzufallen und Löcher im Bildraum zu lassen?

In den hinteren Räumen, besonders in seinen Winterbildern mit ihrem Schlamm und schmutzigen Schnee, den verblaßten Mauern, zeigt sich die überraschende Kraft der empfindsamen Wiederbeschwörung eines Erlebnisses. Sie drücken tatsächlich „romantische Anbetung eines bestimmten Ortes zu einem bestimmten Zeitpunkt" aus, wie Patrick Heron es beschreibt. Mit nichts als getönten Schwärzen und schmutzigem Weiß vermittelt der Maler all die verschleierten Töne, wie man sie an einem trüben Tag oder in der Dämmerung erlebt — Töne, für die Romantiker zu allen Zeiten eine besondere Vorliebe gezeigt haben. Mit dem Einfangen des spiritus loci kann Vlaminck solch übliche Themen retten wie z. B. Licht, das auf dem Wasser spiegelt unter schwerem Gewölk. Aber was bleibt trotz alledem unter dem „starken" Pinselstrich? Unplastische Formen, eine metallische Farbigkeit, die, sobald sie leuchten will, unangenehm scharf wird. Am Ende ist diese Sicht rein illustrativ. Durch einen beträchtlichen Einfluß alter Meister scheinen seine Stilleben mehr Substanz zu haben; auf seiner gedämpften Palette gefallen hier die Akzente von hartem Rot, Blau oder Grün. Aber nach einer persönlichen Sehweise sucht man wieder vergebens.

Man hat heldenhaft Vlamincks Landschaften verteidigt. Stark perspektivisch, haben sie gewöhnlich als Basis eine bleiche Straße, welche die dunkle Ebene durchschneidet und wie ein Bajonett in den Himmel sticht. Ein Journalist nannte sie „Landschaft in Bewegung, von einem Künstler in Bewegung gesehen", mit Anspielung auf Vlamincks frühere Fahrrad-Rennen und seine Leidenschaft fürs Autofahren. Mr. Heron verteidigt diese Landschaften gegen den Vorwurf, eine Rückkehr zur Renaissance-Perspektive zu sein. Diese ist, wie er ganz richtig sagt, von keinem erstklassigen Maler mehr benutzt worden, seit Cézanne die dynamische, d. h. vielfache Perspektive erfunden hat. Mir scheint es aber dennoch, daß Vlamincks Landschaften eine solche Rückkehr aufweisen. Er möchte tatsächlich Bewegung vermitteln, oder besser gesagt, die Emotion, die bei schneller Bewegung erlebt wird. Ein gewisser Sinnen-Eindruck, das Verwischen der Objekte entsteht durch seine Pinselführung. Aber im Grunde genommen behandelt er dieses Phänomen seiner eigenen Periode vom Standpunkt eines anderen Zeitalters aus. Infolgedessen sind diese Landschaften am wenigsten überzeugend.

Was am Ende übrigbleibt, faßte ein Interviewer vor kurzem mit folgenden Worten zusammen:

„(Vlamincks) ganzes Leben war dieser Kampf um (seine) persönliche Sicht . . . In seiner Jugend dachte er, Farbe könnte es schaffen, in späteren Jahren, die Form; aber seiner endgültigen Meinung nach sei der sicherste Weg der des Sentiments."

Dem ist wohl nichts mehr hinzuzufügen.

John Anthony Thwaites

Pellon

(zu unserer Farbtafel)

Die Galerie Springer, die fast ausschließlich unbekannte und jüngere Maler und Bildhauer zeigt, macht gegenwärtig mit dem Lothringer Gabriel Pellon bekannt. Eine seltsame Erscheinung. Achtzehnjährig begegnet er Segonzac, der ihm den Kubismus erklärt und dadurch seine Entwicklung beeinflußt. In Berlin trifft er Otto Freundlich, und auch ihm verdankt Pellon viel. Er ist im Hauptberuf Theatermaler und kann sich Zeit lassen, er braucht nicht das Letzte aus sich herauszuholen, um bekannt zu werden und zu existieren. 1933—1945 arbeitet er nur als Filmarchitekt und umgeht das Desastre, in das die anderen zwangsläufig geraten. 1945 meldet sich der Ehrgeiz, Maler zu sein, um so stärker, und er beschreitet den schmalen Grat der ungegenständlichen Malerei. Aber die Bilder, die er schafft, haben eine doppelte figurative Wirkung im Umriß, in den man einen Kopf oder einen Baum oder einen Kamin hineinsehen könnte, und im Gefüge der Einzelformen. Sind sie klein, so greifen sie wie Facetten auf den kubistischen Bildern aufeinander über, allerdings nicht wie Buchstaben, die einen Satz mit Raumsinn ergeben, sondern indem sie sich leicht biegen, knicken, kräuseln, verhaken, so daß man eine Art organisches Leben zu sehen glaubt. Die Verzahnung ist ähnlich in den Farbwerten, die sich von Form zu Form anpassen und wie Lokalkolorit wirken. So widerspruchsvoll ist heute Malerei. Bei den Fakturen denkt man zuweilen an Max Ernst, sie suggerieren etwas ganz anderes, als was sie sind. Die handwerkliche Arbeit ist ausgezeichnet.

Pellon malt auch Bilder mit größeren, flächigeren Einzelformen, die stiller liegen, translucid sind und in engen Grenzen räumlich. Es gibt Partien, die von Ferne an Arbeiten des frühen Juan Gris erinnern, nur die klassische Linie des Spaniers fehlt. Pellon verfügt seine Gestalten noch ins Bild, dadurch entsteht so etwas wie Hintergrund. Hier müßte Pellon einsetzen, damit das Leben des Bildes aus einer Quelle komme.

Will Grohmann

Jüdische Künstler aus aller Welt, unter ihnen etliche, die sich schon einen Namen gemacht hatten, kamen in den letzten Jahrzehnten in das Land ihrer Väter. Manche folgten dabei dem Drang des zionistischen Ideals, viele entrannen mit knapper Not der Judenverfolgung. Sie sind entzückt von der israelischen Landschaft, von dem eigenartig strahlenden Licht, der subtropischen Pflanzenwelt und von den Menschen eines Stammes, die sich aus allen vier Himmelsrichtungen, vom Nordpol bis zum Aequator, auf engbegrenztem Raum hier zusammenfanden, ungleich in ihrem Wesen und in ihrer äußeren Erscheinung.

Die Künstler, begeistert von dem Idealismus, mit dem ein großer Teil des jüdischen Volkes seine Heimat aufbaut, arbeiten am Aufbau mit, indem sie die Kunst in den Alltag hineintragen. In Israel sind die Menschen ausgesprochen kunsthungrig. Für sie ist die Kunst ebenso wichtig wie das tägliche Brot; sie ist kein Luxus, sondern ein lebenswichtiges Gut, ein bedeutsamer Bestandteil für den Zusammenschluß eines Volkes, das sich aus den verschiedensten Völkerelementen der Welt zusammensetzt.

Bezeichnend für die Liebe mancher Einwanderer zur Kunst ist die Tatsache, daß diejenigen, die Gemälde und Graphik mit ins Land brachten, ihre Bilder nur in Ausnahmefällen als Wertobjekte betrachten. Wenn Geldbedarf dazu zwingt, trennt man sich eher von Familienschmuck als von seinen Bildern. Wer zur Schaustellung seiner Kunstschätze im eigenen Heim nicht genug Platz hat, übergibt sie den Museen. In Tel-Aviv, Haifa und Jerusalem sind Museen entstanden, die sich sehen lassen dürfen. Sie bergen neben Kunstgut, das ihnen in Verwahrung gegeben wurde, eigene Erwerbungen, Geschenke und Legate. In Israel befinden sich Originale alter Meister und Bilder namhafter Künstler der neueren Zeit, besonders von Franzosen, Deutschen und Holländern, die auch berühmten abendländischen Kunstsammlungen zur Zierde gereichen würden.

Man drängt sich zu den Ausstellungen. Allein das Museum in Tel-Aviv zählt jährlich mehr als 120 000 Besucher, unter ihnen viele junge Leute vom Lande. Es wird erstaunlich viel Malerei gekauft, und zwar häufig in Teilzahlungen.

Kunsterziehung wird systematisch gepflegt. An der Kunstschule Bezalel in Jerusalem, an der Kunstschule für Zeichnen und Skulptur der Kulturzentrale der Histadruth (Gewerkschaftsbund) in Tel-Aviv und nicht zuletzt in den Ateliers der israelischen Maler wird begabte Jugend ausgebildet. Wanderausstellungen bringen Kunst bis in die entlegensten Orte. Solche Ausstellungen bestehen in der Regel aus 30 Farbdrucken, die sich um ein gleiches Sujet gruppieren. Viele landwirtschaftliche Gemeinschaftssiedlungen (Kibbutzim) erhalten in regelmäßigen Abständen auf behördlichem Wege leihweise Kunstdrucke für Wechselrahmen und auch Originale. 40 Tel-Aviver Schulen bekommen monatlich eine Ausstellung von 15 großen Farbdrucken.

Neben der eingeführten Kunst nimmt das schöpferische Werk der Einheimischen einen gewichtigen Platz ein. Wenn von der Malerei in Israel, ihrer Bedeutung für diesen jungen Staat und ihren Zielen gesprochen wird, müssen auch diese Künstler erwähnt werden. Es seien einige Namen herausgegriffen: die Pioniere Reuben Rubin, Israel Paldi, Nahum Guttman, Arie Lubin, Joseph Zaritzky, Moshe Castel, Moshe Mokady. Einige von ihnen gingen nach Paris, arbeiteten dort unter dem Einfluß jüdischer Maler wie Modigliani, Soutine, Pascin, Chagall, kamen zurück und brachten der israelischen Kunst den neubelebenden Schwung: vom früheren mehr im Handwerklichen und Kunstgewerblichen verankerten Schaffen hin zur eigenschöpferisch bildenden Kunst.

Um das Jahr 1933 kamen jüdische Maler aus Deutschland, Schüler deutscher Meister, nach Palästina. Es begann eine schwere Zeit für sie, in der sie, abgeschnitten von Europa, ganz auf sich selbst gestellt waren. Sie hielten durch und begannen das Land zu lieben, das im Mai 1948 als Staat Israel ihre neue Heimat wurde. Die bildende Kunst Israels befindet sich noch im Zustand der Kristallisierung. Es ist kaum ratsam, die israelischen Künstler nach den in ihren Werken da und dort sichtbaren Elementen als Nachfolger von Matisse, Picasso, Chagall, Braque usw. zu klassifizieren oder sie in Gruppen aufzuteilen.

Dem Besucher einer Ausstellung führender israelischer Künstler fällt auf, wie intensiv z. B. Moshe Castel die Farbigkeit des Orients fühlt, wie stark unter den Lyrikern der Landschaft Ludwig Schwerin mit der Natur und der Kreatur verwachsen ist. Reuben Rubin ist außerordentlich sensibel für Farbtöne, Moshe Mokady ein visionärer Maler, der das Innenleben in Farben zum Ausdruck bringt. Mordecai Ardon wurde an der Biennale Venedig 1954 mit dem Unesco-Preis ausgezeichnet.

Es gibt heute schon einige Literatur über Malerei und Bildhauerei in Israel, z. B. das reich illustrierte Werk von Dr. Haim Gamzu, die der israelischen Malerei gewidmete Mappe mit in der Schweiz hergestellten Kunstblättern und die Ende 1954 bei Dvir in Tel-Aviv erschienene Mappe mit Landschaften von Ludwig Schwerin. Große Sorgfalt verwendet das Mikra-Studio in Tel-Aviv auf die Reproduktion von Kunstblättern; u. a. sei die von ihm herausgegebene Marcel Janco-Mappe erwähnt.

Weit über die Landesgrenzen hinaus ist die Künstlerkolonie in Sfad im galiläischen Land bekannt geworden. Dort siedelten sich Maler an, angezogen vom Zauber der Landschaft und einer billigeren Lebenshaltung als in den Städten. Es fanden sich in Sfad ein Hotelier und seine Frau, die die Künstler, wenn es ihnen an Existenzmitteln fehlte, verköstigten. Zum Dank dafür durften sich die „Ernährer" Arbeiten der Künstler aussuchen, und sie taten dies mit so glücklicher Hand, daß sie heute Besitzer nicht nur einer ausgesucht schönen, sondern auch wertvollen Bildersammlung sind, die sie voll freudigen Stolzes den Besuchern ihres Hotels zeigen. Eine andere Künstlerkolonie ist in der lieblichen Gegend von Ain-Hood, einem im israelisch-arabischen Krieg zerstörten arabischen Dorf unweit von Haifa, entstanden. Dort bauen die Künstler eigenhändig aus den Ruinen unvergleichlich wohnlichere Stätten, als man vordem vorfand, und lassen sich dort zum Schaffen nieder.

Marcelle Herrmann

Ein drollig schnurrbärtiges Männchen: dieser César! Physiognomie und Gestalt, Bewegungen und Kleidung erinnern an gewisse Karikaturen der grotesken humoristischen Kompositionen Dubouts, auch an einen der Marx-Brothers. Kein Uneingeweihter dürfte glauben, daß dieses quecksilbrige Männchen ein seriöser Bildhauer ist, dem die mißtrauische Pariser Kritik seit einiger Zeit außergewöhnlich hoffnungsvolle Beachtung schenkt und dem Frankreich, knapp zwei Jahre nach seinem Auftauchen, auf der Biennale 1956 gemeinsam mit Bernard Buffet einen Saal widmet.

César Baldaccini, kurz César genannt, wurde als Sohn toskanischer Eltern am 1. Januar 1921 in Marseille im Quartier Belle de Mai geboren. Sein Vater, ein blutarmer Böttcher, arbeitete in diesem Volksviertel der Korsen und Italiener. Um sich durchzuschlagen, übte César die verschiedensten Berufe aus: Laufjunge, Anstreicher, Bäcker, Lastwagen-Chauffeur, Fahrlehrer, besonders für Damen, Photograph, Arbeiter in einem Atelier für Schneiderpuppen, Filmstatist usw. In einem Film Dubouts spielte er später auch eine Rolle.

Geringe Ersparnisse erlaubten ihm, Kursen der Académie des Beaux Arts zu folgen. Da man seine Begabung erkannte, erhielt er ein Stipendium für Marseille und Paris. Die traditionelle akademische Bildhauerei interessierte ihn bald nicht mehr. Doch fügte er sich, da Stipendium und die Vergünstigungen für Studenten ihm ermöglichten, immerhin zu vegetieren.

Die ersten Versuche als Metallbildhauer unternahm César mit Blei und Kupfer im Keller eines Klempners. Während des Krieges wurde er für drei Monate Soldat. Damals schuf er seine ersten Eisenskulpturen. Im Eisen erkannte César das Material für eine „organische" Bildhauerei, wie er es nennt. Um handwerklich alle technischen Grundlagen zu beherrschen, ging er für einige Zeit bei der Société Française d'Aluminium als Schweißer in die Lehre.

Trotz seiner Begabung wurde für César die Nachkriegszeit zu Jahren des Elends. Wieder betätigte er sich als Gelegenheitsarbeiter. Ein Arzt, mit dem er als Student das gleiche Hotel bewohnt hatte, brachte ihn zu Antoni Clavé, der aus eigener Erfahrung nur zu gut wußte, wie schwer es für einen armen Teufel ist, sich durchzusetzen. Er sicherte César an seinem Tisch die Mahlzeiten. Und da er und der Arzt dem Talent des jungen Bildhauers vertrauten, war ihre moralische Unterstützung für seinen Aufstieg von entscheidender Bedeutung, was er mit großer Dankbarkeit anerkennt.

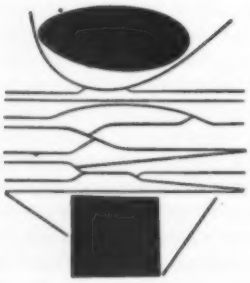
Aber César besaß nicht einmal ein Atelier, für einen Bildhauer viel katastrophaler als für einen Maler. Ateliers sind in Paris, wenn man nicht über sehr große Mittel verfügt, noch schwerer als Wohnungen zu finden.

Eines Tages erhielt César den Auftrag, eine Serie von Dekorations-Gestellen für Schaufenster zu fertigen. Er fabrizierte sie in einer Metallfabrik bei Paris. Der kunstsinnige Inhaber gestattete ihm, künftig eine Ecke der Fabrikhalle als Atelier zu benutzen. Und nun verwendete César alte Eisenteile, Schrauben und sonstigen Schrott, um ganz neuartige Skulpturen zu gestalten. Bald stellte der Fabrikbesitzer ihm jedes gewünschte Material zur Verfügung.

Césars erste Ausstellung kurz vor Weihnachten 1954 bei Durand in der Rue Mazarin erweckte bereits die Aufmerksamkeit der Kritik und der Kunstsammler. Und gleich die zweite im Oktober 1955 in der Galerie Rive Droite, die auf dem Gebiet künstlerischer Experimente und Vorstöße ständig an Bedeutung gewinnt, brachte César nach vielen Jahren der Not und des Elends den blitzartigen Aufstieg. Sowohl das Musée National d'Art Moderne in Paris wie die Rockefeller-Sammlung meldeten sich unter den zahlreichen Käufern. Viele Galerien des Auslands boten ihm an, seine Werke auszustellen. César wählte für dieses Jahr außer der Biennale in Venedig das Palais des Beaux Arts in Brüssel und die aufstrebende Galerie Gaspar in Barcelona.

Obwohl abzuwarten bleibt, ob César die in sein Schaffen gesetzten Hoffnungen erfüllt, hat er bereits bewiesen, daß für die Kunst und vor allem für die nichtfigurative noch ein weiteres Nomansland existiert, dessen Erforschung der Nachwuchs unter den jungen Künstlern sich viel zu wenig widmet.

Alexandre Alexandre



Vasarely

Roger Bissière, Komposition, 1956

Lynn Chadwick, Junge und Mädchen, 1956
Foto: David Farrell

Jacques Villon, Zeichnender Mann, 1935

Afro, Coll. Mr. and Mrs. Joseph Pulitzer jr., Saint-Louis, 1955
Foto: Vasari, Rom

Enrico Prampolini, Kosmische Kette, 1956

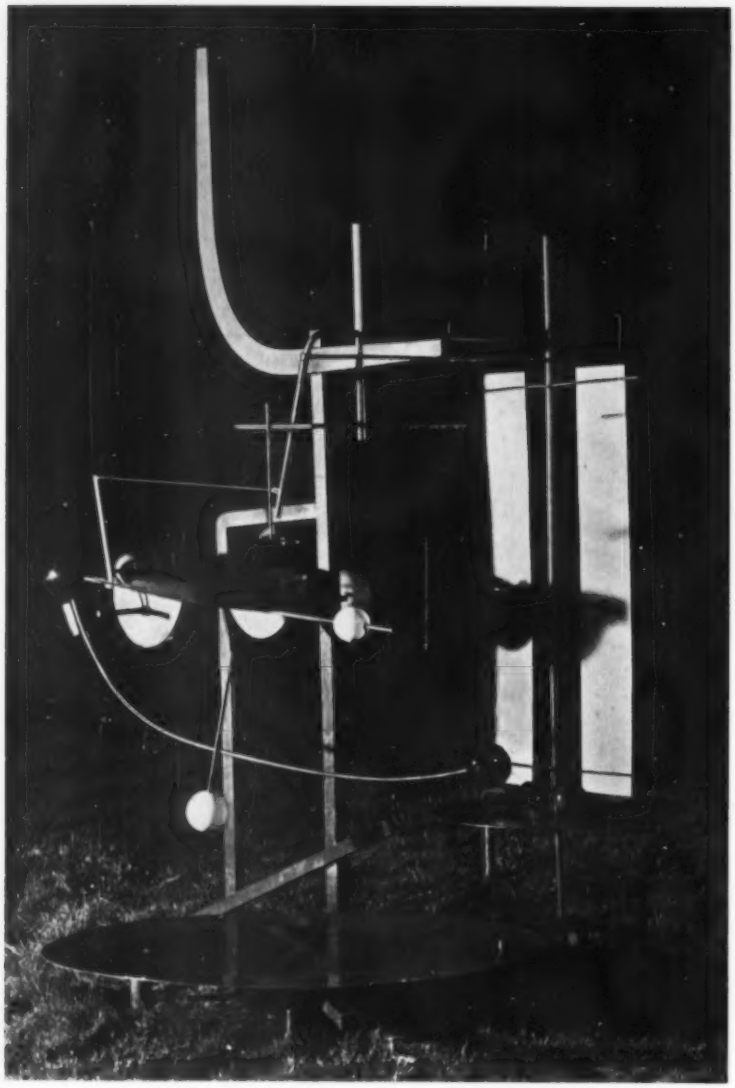
Mattia Moreni, Sonne auf Gebüsch, 1956

Toti, Komposition, 1956

Jerzy Nowosielski,
Bei der Toilette, 1956

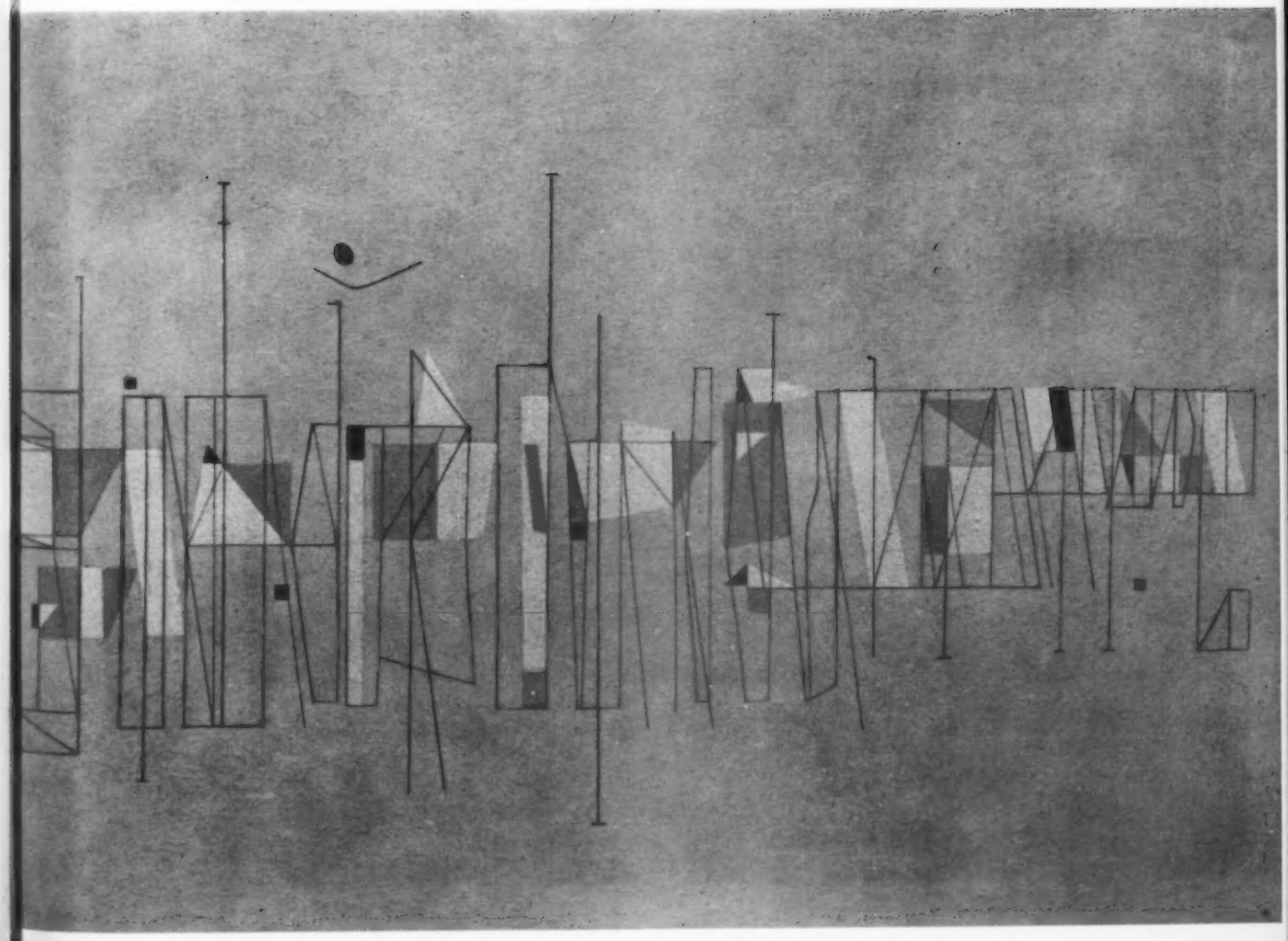
Renato Guttuso, Der Strand, 1955

Louis Le Brocquy, Eine Familie, 1951/3



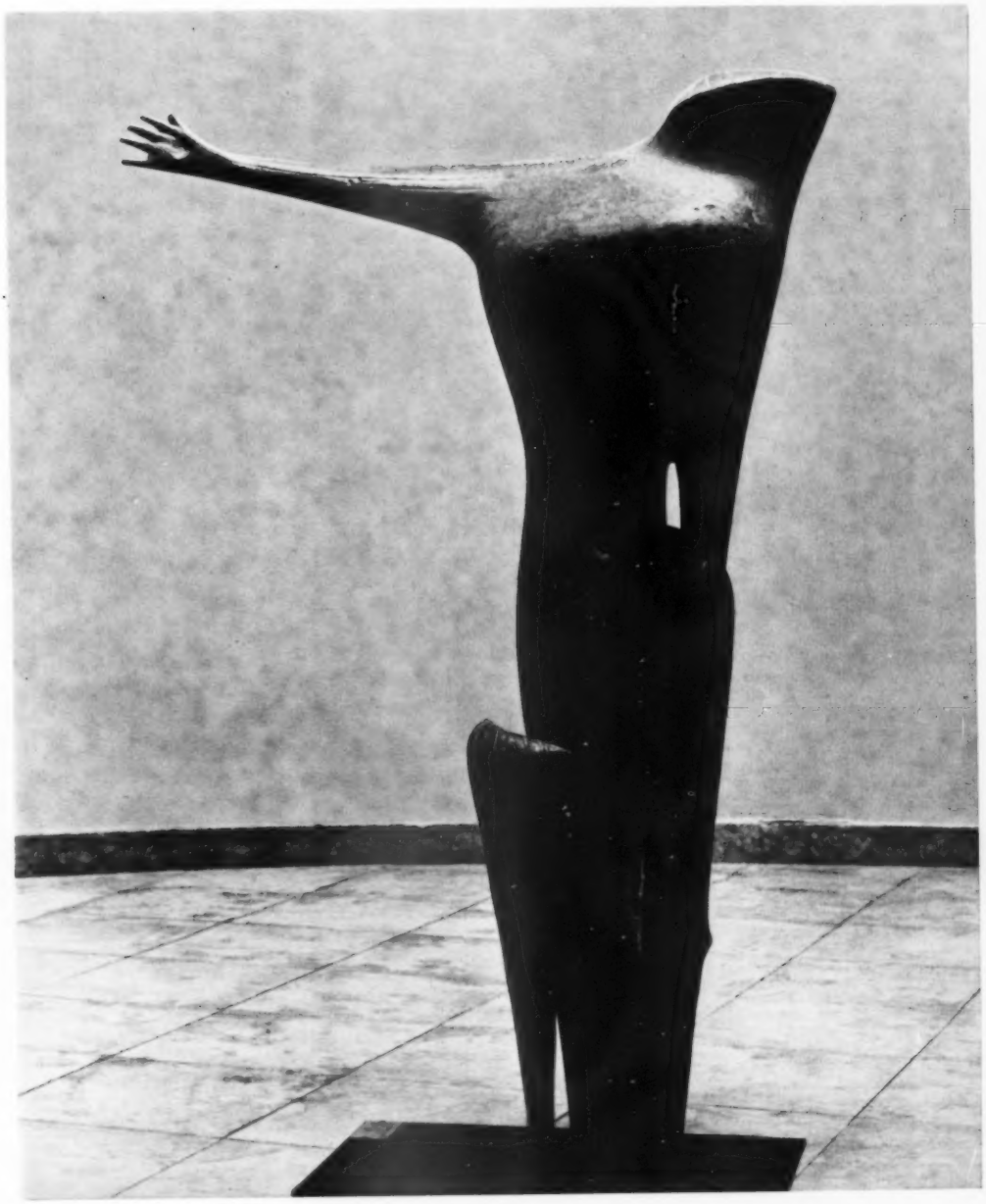
Walter Linck, Konstruktion, 1955
Foto: Kurt Blum, Bern

Marc Mendelson,
Toccata und Fuge



Wander Bertoni, Das E, Holz, 1954, Aus dem «Imaginären Alphabet»

Bernhard Heiliger, Vegetative Figur, 1955
Foto: A. F. I., Venedig



Rudolf Hoflehner,
Torso, 1955
Foto: A.F.I., Venedig

Emilio Greco,
Badende, 1955/56

Helene Schjerfbeck,
Stehende, 1908
Foto: E. Grünberg

Helene Schjerfbeck, Selbstbildnis, 1939
Foto: E. Grünberg

Mordecai Ardon,
«Hirbeth Hize«
Foto: Alfred Bernheim, Jerusalem

MALEREI IN ISRAEL

Moshe Castel,
Komposition

SOUTINE, LE DINDON BLANC

Die 2

von Ju

Die Bi
hatte
vollem
setzen
nache
trugen
tät ha
tige b
man z
glaubt
Pavillo
zweife
ten m
dene
Auswa
Komm
wunde
große
Venez
Die It
strepa
desha
lunge
denje
Pavill
aller
bau a
gegel
ginnt.
aber
Eigent
wäre
n e n
probl
Staat
einer
Kritik
souve
ständ
getan
tiven
Surre
mußte
Ein he
Seit
stets
ten, fi
der s
preis
gere
auf a
ein v
schen
So fa

Die 28. Venediger Biennale

von Juliane Roh

Die Biennale, jene internationale Kunst-Olympiade seit 1895, hatte nach dem zweiten Weltkrieg einen Anlauf zu hoffnungsvollem Neubeginn genommen. Man wollte wieder Maßstäbe setzen. Die großen Meister des 20. Jahrhunderts erschienen nacheinander und mit ihnen die Bewegungen, die sie trugen: Futurismus, Expressionismus, Stijl, Surrealismus. Qualität hatte das Übergewicht, das Rückständige und Gleichgültige blieben wenig beachtet im Hintergrund. Heuer nun hat man zum erstenmal das Gefühl, als kehre der überwunden geglaubte, unverbindliche „Salon" zurück. Im großen italienischen Pavillon überwiegt diesmal das Mittelmaß, so daß es die zweifellos vorhandene Qualität überspielt. Zu viele Rücksichten mußten hier genommen werden. Mindestens vier verschiedene Künstlerbünde entsandten ihre Vertrauensleute in die Auswahlkommission. Der soziale Realist Guttuso wurde der Kommission als nachträgliches Mitglied aufgedrängt, und so wundert sich niemand, daß seine Richtung ausgiebig und mit großen Formaten vertreten ist. Er selbst bekam den Preis von Venezuela für ein äußerliches Riesenstrandbild.

Die Italiener selbst empfinden das Mißverhältnis ihres Monstrepavillons zu den Häusern der anderen Nationen. Sie haben deshalb schon lange einen ganzen Flügel den Sonderausstellungen internationaler Prominenz eingeräumt und einen Trakt denjenigen Nationen überlassen, die über keinen eigenen Pavillon verfügen. Dieses bauliche Labyrinth bleibt aber trotz aller Umbauten eine Notlösung, weshalb man mit einem Neubau an der Lagune liebäugelt. Es wäre also der Zeitpunkt gegeben, die Biennale zu reformieren, ehe man zu bauen beginnt. Das Nationalitätenprinzip erscheint Vielen überholt, kann aber vorläufig nicht aufgegeben werden, da die Nationen Eigentümer und Verwalter ihrer Pavillons sind. Umso mehr wäre zu überlegen, ob das neue Gebäude nicht allgemeinen Ausstellungen dienen sollte, in denen übergreifende Formprobleme oder ein gemeinsames Thema gute Gestalter aller Staaten zusammenführt. Auch die Auswahl sollte hier nicht einer internationalen Kommission, sondern einem einzelnen Kritiker oder Museumsleiter überlassen bleiben, der die Lage souverän überblickt. Diese Persönlichkeit müßte selbstverständlich wechseln, womit dem demokratischen Prinzip Genüge getan wäre. Schon im Falle der früheren großen Stilretrospektiven wurde von vielen Seiten bedauert, daß man sich z. B. den Surrealismus an zehn verschiedenen Stellen zusammensuchen mußte, statt bequem vergleichen zu können.

Ein heikles Kapitel der Biennale sind auch die Prämiierungen. Seit dem zweiten Weltkrieg fielen die hohen Staatspreise stets an internationale Prominente, die sie durchaus verdienten, finanziell aber nicht auf sie angewiesen waren. So tauchte der schüchterne Vorschlag auf, in Zukunft Geld- und Ehrenpreise zu verteilen, wobei erstere nur an hoffnungsvolle Jüngere Talente vergeben werden sollten, während man die Ehre auf andere Weise attraktiv halten müßte. Doch scheint dies ein weniger dringliches Problem gegenüber den diplomatischen Rücksichten, die manchmal die Biennalepreise entwerten. So fand man die Vergebung des Graphikpreises an den Japaner Shika Munakata nicht eben gerechtfertigt, während der japanische Neubau trotz seiner europäischen Betonschwere eine solche Ehrung durchaus verdient hätte.

Woran man unbedingt festhalten sollte, ist ein allgemein verbindliches Thema, das dieses Jahr leider fehlte. Dada und art informel hätten sich angeboten, zumal eine Schwitters-Ausstellung gerade beisammen war und der verstorbene Wols heute besonderes Interesse findet. Man sollte 1958 darauf zurückkommen.

Die einzelnen Pavillons sind bis zu einem gewissen Grade Spiegelbilder der kulturpolitischen Situation in ihren Ländern. Rußlands „Kraft durch Freude"-Realismus läßt noch nicht den geringsten Wandel auf künstlerischem Gebiet spüren. Interessant, daß die sogenannten Satellitenstaaten diesen Realismus abmildern und teilweise durchbrechen. Das geschieht meist noch recht dilettantisch, man merkt die kulturelle Abschnürung. Erstaunlicher Gegenpol aber ist Jugoslawien, dessen diesjähriger Kommissar sich kompromißlos für den Westkurs entschied. Weder der an Arp orientierte Plastiker mit kissenartig aufgeblasenen Schwellformen, noch die Maler sind besonders bedeutend, doch jeder verfolgt ehrlich und anständig sein Formproblem. Originell zum mindesten: Lazár Vujaklija mit dick konturierten Großfiguren, die zeichenhaft einfach in der Fläche stehen. Seine sichere Farbkraft scheint von dortiger Volkskunst inspiriert.

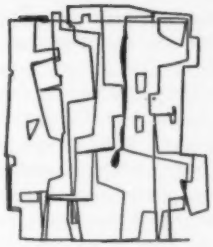
Schmerzlich das völlige Versagen der Altkulturen: Griechenland, Aegypten, Indien, Ceylon haben nichts Belangvolles zu bieten. Hier findet der Westen nur seine letzten „kolonialen" Ausläufer. Die eigene Vergangenheit aber ist tot. Von den südamerikanischen Staaten fesselt diesmal Uruguay mit eigenartigen Arbeiten des verstorbenen Torres Garcia (1874 — 1949). Obwohl er den größten Teil seines Lebens in Spanien und Frankreich verbrachte, glaubt man in seinen hieroglyphenartigen, monochromen Mauerbildern gewisse Züge vorkolumbianischer Kunst zu entdecken.

Wie immer treten die kleineren demokratischen Nationen erfreulich in Erscheinung, beschränken sie ihre Auswahl doch auf wenige Künstler, die in einem geistigen Zusammenhang stehen. Am konsequentesten diesmal die Schweiz. Auf konservative Meister ganz verzichtend, präsentiert sie ihre bildhauerische Avantgarde. Von 16 Gestalten sind mindestens 4 so profiliert, daß sie auch vor einer internationalen Auswahl bestehen würden. Neben dem schon bekannten Drahtplastiker Walter Bodmer mit seinen eleganten und zierlichen Gebilden steht Walter Linck, der seine eigene Version von Mobilplastik schuf. Robert Müller scheint eine erfolgversprechende Kreuzung aus Gonzalez und Roszack. Von den jüngeren Schweizern sei noch Antonio Poncet erwähnt.

Holland setzte diesmal die Stijl-Tradition fort. Van der Leck (geb. 1876), der bisher ganz im Schatten Mondrians und van Doesburgs stand, wurde ans Licht gezogen. Sein Neoplastizismus erscheint vielleicht ebenso asketisch, doch etwas dünner. Der 1925 geborene André Volten ist mit gefestigten Proben konstruktiver Plastik und Malerei vertreten, wäh-

rend Constant Nieuwenhuys (geb. 1920) mittels farbigen Plexiglases und Metalls die Stijlflächigkeit in transparente Stereometrie verwandeln will.
Belgien widmete Rik Wouters (1882—1916) eine große Gedächtnisschau. Eine beinah virtuose Begabung, die Anregungen von Cézanne und Renoir etwas schwelgerisch und gefällig verarbeitete. Im österreichischen Pavillon konnte man seinen frühverstorbenen Generationsgenossen Richard Gerstl vergleichen (1883—1908), der sich aus der Ferne Munch und van Gogh aneignete und zu einem nervös expressiven Pleinairismus hinfand. Von den belgischen Abstrakten interessieren Marc Mendelson mit stillen und noblen Kompositionen und Anne Bonnet, die türkische Erinnerungen in eigenartige Farbklänge umsetzte.
Irland überraschte mit einem jungen Maler le Brocquy (geb. 1916), der sich an das so schwierige und scheinbar ausgeschöpfte Thema der menschlichen Figur heranwagt. Mit blassen Tönen entstehen bühnenartige Licht-Schattenräume, in denen gespenstisch helle, nackte Gestalten geistern, einsam und bedrückt. Kubistische Zerlegung dient hier dem Ausdruck existentieller Verlorenheit; dünnes Licht läßt einzelne Teile beziehungslos ins Leben treten, andere versinken.
Blickt man von hier zu Bernard Buffet (geb. 1928), den die Franzosen zum erstenmal auf die Biennale brachten, so ergibt sich einige Verwandtschaft im Lebensgefühl. Doch ist bei Buffets „Saurer-Hering-Stimmung" alles penetranter, der Sartre'sche „Ekel" beinah sinnfällig illustriert.
In den frühen, meist kleineren Formaten wirkt jener makabre Verfallsausdruck auch in der Form, einer strähnigen Zerfaserung der Oberfläche, die bei den neuen, manchmal überdimensionierten Bildern einem Routinerezept eckiger Konturen, hagerer Gestalten und freudloser Farben gewichen ist.
Doch scheint diese Art, den Menschen zu sehen (man sprach von existentialistischer Malerei), unserer Zeit mehr zu liegen als der formal so langweilige „soziale" Realismus der kommunistischen Italiener. Auch der Versuch von vier jungen Engländern (Bratby, Greaves, Middleditch, Jack Smith), sich von neuem der Natur imitativ zu nähern, kann nirgends wirklich überzeugen, ob sie nun van Gogh und Permeke bemühen oder Stilelemente Sutherlands auf die Natur zurückprojizieren.
Ganz anders gelang der Naturbezug bei den Vereinigten Staaten, die ihre Ausstellung unter das Motto „American artists paint the city" gestellt hatten. Jedes Bild war hier nicht nur gut, sondern auch Ausdruck einer spezifisch amerikanischen Lebenssicht, die allmählich beginnt, das alte Europa zu beschäftigen. Bis zu dem eindrucksvollen abstrakten Strudelbild von Pollock und dem wilden „Gotham News" von de Kooning spürte man den Pulsschlag Amerikas, das seine soziale und technische Motorik in abstrakten Metaphern ergreift. Es geschieht, so scheint es, weniger sentimental, obwohl zarte, ja lyrische Elemente durchaus nicht fehlen. Selten ist aber jenes Katastrophengefühl, das einen Teil der europäischen Abstrakten überwältigt zu haben scheint.
Hier hätte auch der Österreicher Wilhelm Thöny (1888 bis 1949) seinen Platz finden können, der in schwebenden Fata-Morgana-Visionen der Skyline New Yorks ein Denkmal setzte. (Die Österreicher ehrten ihn mit einer Gedächtnisschau.)
Obwohl die Italiener dieses Jahr kaum einen Eindruck von der Fülle ihrer plastischen Talente vermitteln (im Gegensatz zu 1952 und 1954), ist man auch diesmal überzeugt, daß die Skulptur überall eine Zukunft hat. Das kam auch in dem Staatspreis für den jungen Engländer Lynn Chadwick (geb. 1914) zur Geltung, der schon eine vielseitige Entwicklung hinter sich hat. Merkwürdigerweise führt sie von ursprünglich rein abstrakten Mobilen, die aber einen skurrilen Ausdruck hatten, zu gegenständlichen Gebilden zurück: seltsamen Vögeln, Vierbeinern und Zweibeinern, lauter Metamorphosen der Natur, die ihren eigenen (kaum picassesken) Formgesetzen folgen.
Giacometti, als Preiskonkurrent in Frage stehend, war mit einem zu schmalen Oeuvre vertreten. Der junge Franzose César (César Baldaccini, geb. 1921) tritt etwas in die Fußstapfen der Richier; er montiert Eisenteile phantasievoll zu gepanzerten Rieseninsekten.
Karl Hartung und Bernhard Heiliger, die der deutsche Pavillon zusammen mit drei Plastiken von Toni Stadler präsentierte, konnten sich in der internationalen Konkurrenz sehr wohl behaupten. Während Hartung in seinen neueren Arbeiten mehr auf eine monumentale Starre zustrebt, lockert der weichere Heiliger seine Gestalten eher ins Vegetabilische auf, die Verbindung zur Welt des Organischen in dieser Richtung suchend. Der Franzose Etienne Martin verkörpert den Barbarismus einer „art informel" in der Plastik. In seinen Arbeiten spürt man eine elementare Kraft, die aber in ihren ungezügelten Ballungen und Verschlingungen die Gefahr des nur Rhetorischen streift.
Ähnliches wäre heute von expressionistisch-abstrakter Malerei zu befürchten, die besonders bei den Italienern zu Worte kam. Moreni und Vedova, die mit Recht die internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, sind inzwischen doch wohl in ein zu turbulentes Stadium geraten, wo die Formkontrollen immer schwieriger werden. Vedova läßt jetzt auch Farben unruhig flackern, während der kraftvollere Moreni sich von der warmglühenden Palette seiner Grüns und Oranges abwandte und zu kaltem Rot, glühendem Weiß und fressendem Schwarz überging. Immer wieder fasziniert, zu welcher Dynamik er seine Farbenstrudel emporpeitscht, als gälte es die Elementargewalten des Wassers, des Lichts und der Materie zu bannen.
Diesen beiden gegenüber wirken die sogenannten „Spezialisten" Bucci und Morandi schwächer, aesthetenhafter. Auch der vielbeachtete Burri mit seinen Kohlensackmontagen enttäuschte. Sein anti-aesthetischer Defaitismus konnte jedenfalls nicht bestehen gegenüber der absoluten Trostlosigkeit, die von den Bildern eines Tapiès (Spanien, geb. 1923) ausging. Grenzenlose, graue Düsternis, geborstene Flächen, hinter denen die Öde lauert. In grauer Ebene eine fahlgelb leuchtende Form, vielleicht ein versteinertes Tier. Oder eine graue Ritzwand, darüber erstarrt die Farbe geronnenen Blutes. Das Ganze abstrakter als die Beschreibung, ausgesprochen spanisch.
Bei dem Italienernachwuchs fiel auf, wie sehr die vorletzte Phase Morenis bereits Schule gemacht hat. Dagegen verfolgen Toti Scialoja und Albino Galvano einen eigenen Weg. Ersterer mit großflächigen Rieselstrukturen, die an Achate erinnern, letzterer mit kostbaren Schimmerflächen, darauf sich Mikrobrisanzen der Farbe ereignen, ostasiatischer Seinsvorstellung sich nähernd. Afro (geb. 1912) erhielt verdientermaßen einen Preis. In dämmernden Nebelschwaden, durch die mattes Licht von hinten geistert, bilden sich phantastische Augenblicksfiguren, die unter zupackendem Blick wieder ins Unbestimmte zerrinnen.
Den großen Staatspreis für Malerei erhielt diesmal der achtzigjährige Jacques Villon, der seine lichten, sensibel trans-

parenten Farbklänge mit einer eigenen Abwandlung kubistischer Stereometrie verbindet, erst spät zu allgemeiner Anerkennung gelangend.
Ernst Nay und Fritz Winter, die im deutschen Pavillon neben Nolde gezeigt werden, müßten dem Ausland durch ihre selbständige Tonart imponieren. Winter hat über H. Hartung hinaus zu einer persönlichen, schwermütig deutschen Psychographie hingefunden, und Nay steht mit seinen farbfreudigen, lebhaft rhythmisierten Bildern ganz für sich. Vielleicht wäre es günstiger gewesen, nicht so viele Arbeiten zu hängen. Überhaupt sollte man eine bauliche Überholung des deutschen Pavillons erwägen, der eine variablere Gruppierung der einzelnen Werke gestattet.
Über Mondrian und Juan Gris, deren Retrospektiven Höhepunkte der Biennale bilden, sowie über Delacroix sei in anderem Zusammenhang berichtet. — Nehmt alles nur in allem: für Kenner und Liebhaber immer noch eine Fülle der Gesichte, für Laien allerdings ein viel zu umfangreiches Unternehmen, ja vielleicht ein verwirrendes Durcheinander schwer vereinbarer Gegensätze.


P. Consagra

Der Wiener Maler Richard Gerstl

Das Werk des Malers Richard Gerstl wird gegenwärtig auf der Biennale in Venedig ausgestellt. Aus diesem Anlaß und in Fortsetzung unseres Heftes über Tachismus bringen wir diesen Aufsatz. Wir sehen sowohl in Gerstl, als auch in Soutine und Corinth, die wir mit je einer Farbtafel in Vergleich zu Gerstl setzen, ein Formprinzip wirksam, das heute durch den Tachismus aktuell geworden ist.
Die Redaktion

Zu Beginn des Jahres 1906 zeigte die Wiener Galerie Miethke fünfundvierzig Bilder von Van Gogh. Ludwig Hevesi, der Wortführer der Wiener Moderne, schrieb damals über diese „Formen, die ein ewiges Suchen sind und sich niemals finden":
„Schauerlicher Lyrismus eines Stimmungsmalers von morgen, der schon heute zu Grunde gehen muß an der Unfaßbarkeit seiner Vision, die den Boden der dingfesten Dinge mit krampfhaftem Fußtritt hinter sich gelassen hat. Van Gogh ist ein Maler des rätselhaften Sinnenscheins, dieser unerklärlichen Erscheinung eines malerischen Ausströmens aus den vibrierenden Nerven."
Die gleichen Worte hätten auf einen Maler gepaßt, der zur selben Zeit in Wien als völlig Unbekannter lebte und der in seiner Kunst und in seiner tragischen Lebenskurve auf jenen Punkt hinstreben sollte, an dem der siebenundvierzigjährige Van Gogh zerschellt war. Richard Gerstls Schaffenszeit war noch kürzer bemessen. Damals, im Jahre 1906, lagen noch zwei Jahre vor ihm bis zu jenem 4. November 1908, an dem der Fünfundzwanzigjährige in seinem Atelier dem Leben ein Ende setzte. Die erste Ausstellung seiner Werke, die der Zufall erhalten hatte, fand 1931 in Wien statt. Die Reaktion der Kritik kulminierte entdeckungsfroh in dem Schlagwort vom „österreichischen Van Gogh". Die diesjährige Biennale in Venedig, auf der Gerstl im österreichischen Pavillon mit zehn seiner bedeutendsten Bilder vertreten ist, soll die Gültigkeit dieses Epithetons erweisen.
Mag sein, daß sich dem für Anekdoten empfänglichen Publikum am leichtesten ein Lebenslauf einprägt, der einem Filmdrehbuch gleicht. Gauguin, Toulouse-Lautrec und Van Gogh haben posthum von der Ausschlachtung ihrer „story" profitiert. Sicherlich erzeugt der Vergleich Gerstls mit Van Gogh so etwas wie ein spekulatives Nebengeräusch, dennoch trifft er einen unleugbar richtigen Sachverhalt. Wir sind über Gerstls Lebensumstände nur spärlich unterrichtet und würden gerne mehr über ihn wissen. Indes, unter den wenigen Anhaltspunkten, deren Überlieferung unangefochten ist, findet sich der Hinweis, daß Gerstl tiefe Verehrung für Van Gogh empfand. Wann der junge Maler erstmals auf Arbeiten des großen Frühexpressionisten stieß, ist ungewiß. Wahrscheinlich sah er die ersten Bilder schon 1903 auf der großen Impressionisten-Ausstellung der Wiener Sezession, auf der Van Gogh mit fünf Werken vertreten war, und 1904 die gleichfalls in der Sezession gezeigten Werke von Munch.
Wolfgang Born hat seinerzeit die Daten dieses kurzen Lebens zusammengefaßt: „Richard Gerstl wurde am 14. 9. 1883 in Wien geboren. Er wuchs in einem bürgerlichen Milieu auf, zeigte sich jedoch bereits im Gymnasium ungebärdig und vertauschte nach einer unruhigen Knabenzeit vorzeitig die Schule mit der Wiener Kunstakademie.

Aber auch dort konnte er sich nicht einordnen. Zu Prof. Griepenkerl, seinem Lehrer, fehlten ihm alle inneren Beziehungen. Zwei Sommer verbrachte er in Nagy-Banya, wo der ungarische Maler Holosy, der sonst in München eine bei der damaligen Jugend beliebte Privatschule betrieb, Ferienkurse abzuhalten pflegte. Eine Zeitlang arbeitete er dann gemeinsam mit seinem Akademiekollegen Viktor Hammer in dessen Atelier. Bei einem Besuch sah Heinrich Lefler in dieser Umgebung Gerstls großes Porträt zweier Schwestern (jetzt im Besitz der Österreichischen Galerie in Wien) und nahm ihn auf diese Talentprobe hin in seine Spezialklasse an der Akademie auf. Dort hat Gerstl fast zwei Jahre gearbeitet. Schließlich hielt er es jedoch auch bei ihm nicht aus. Lefler beschäftigte sich damals mit den Entwürfen für den Festzug zum Regierungsjubiläum des Kaisers. Dieses Abgehen von malerischen Aufgaben genügte, um dem jungen Gerstl seinen Lehrer zu verleiden. Er gab die Akademie auf, bezog ein eigenes Atelier gegenüber dem Liechtensteinpark und malte dort in größter Zurückgezogenheit. Seine innere Unrast verließ ihn aber auch jetzt nicht. Vergebens suchte er im Gebirge Beruhigung. Von einem Sommeraufenthalt in Traunkirchen zurückgekehrt, endete er am 4. November 1908 in seinem Atelier durch Selbstmord."

Soweit die Tatsachen. Ihr Bericht ist spärlich, doch reicht er aus, um der Nachwelt die Erscheinung eines Menschen zu umreißen, dem das Los des Außenseiters beschieden war. Kein einziges Mal wurde zu seinen Lebzeiten eines seiner Bilder ausgestellt. Eine Ausstellung seines Nachlasses unterblieb, weil man einen Skandal befürchtete. Gerstl ging jedem Kontakt mit den Leuten seines „Metiers" aus dem Wege, er hatte weder Beziehungen zur Sezession noch zur Klimt-Gruppe, die im Frühling seines Todesjahres die erste Ausstellung der „Kunstschau" veranstaltete, in der Kokoschka als „Oberwildling" figurierte. Auch Gerstl war ein Bürgerschreck, doch von anderer Art. Die Männer von der Kunstschau kannten nicht einmal seinen Namen.

Seine Freunde dieser Jahre muß man im musikalischen Wien suchen. Arnold Schönberg zählte zu ihnen; Gerstl hat ihm Malunterricht gegeben; mehrmals hat er Frau Schönberg porträtiert; zwei Gruppenbildnisse der Familie sind erhalten. Der junge Alban Berg gehörte ebenso wie Alexander von Zemlinsky zum Kreis des Malers. Er verehrte Gustav Mahler und war ein eifriger Opern- und Konzertbesucher, dem einmal sogar die Stelle eines Musikrezensenten angeboten wurde.

Nur ein einziges von Gerstls Bildern ist datiert: sein letztes Selbstbildnis vom 12. September 1908. Die Reihung der überlieferten Bilder bereitet mannigfache Schwierigkeiten. Ein sehr dünn gemaltes Selbstbildnis, das ein Werk des Neunzehnjährigen sein soll, wird wohl an den Anfang zu stellen sein. Der schmächtige Körper nimmt in vollkommener Frontalität genau die Mitte der Leinwand ein. Der Oberkörper ist nackt, die Schädelrundung trägt kurzgeschorene Haare, die Arme hängen schlaff herab, um die Hüften ist ein weißes Leintuch gelegt. Unendliche Leere ist um diesen bang und fragend starrenden Menschen, — ein blauer Umraum, kein bloßer „Hintergrund", hüllt ihn ein. Rund um den Kopf legt sich eine hellschimmernde Aura. Beim Anblick dieses bannenden Gegenübers denkt man an eine körperlose Erscheinung, an einen Auferstehenden . . . Und der Kunsthistoriker erinnert sich byzantinischer und frühchristlicher Mosaiken, der ergreifenden Hilflosigkeit des Menschlichen im „Gilles" des Watteau und schließlich der visionären Frontalität bei Munch. Vielleicht hat er auch manche Anregung von Puvis de Chavannes empfangen. Entstand das Bild ohne jede „Beeinflussung", so zeigt es, daß Gerstls malerischer Instinkt wie von selbst zum symbolischen Expressionismus hinfand; lag eine Anregung vor, so bewies er gerade dadurch, daß er sie aufgriff, wie sehr er innerlich auf die expressiven Bildmittel vorbereitet war.

In den Jahren 1904 und 1905 setzt er sich im Doppelbildnis der beiden Schwestern F. mit einem Problem auseinander, das er im Selbstbildnis noch umgeht: die Frontalität der Figur gefährdet deren Bindung an die Fläche; sie droht herauszufallen. Gerstl schichtet nun mächtige Farbbündel (keine lineare Echoformen wie Munch) über die Leinwand. So sitzen die beiden Frauen, in der starren Unbeweglichkeit ihrer weiten weißen Röcke gleichsam zu einer Figur verschmolzen. Aus heftigen Pinselstrichen zusammengeschichtet schiebt sich das Dunkel an die Körper heran. Es befestigt den Umriß und härtet ihn: dieser Hintergrund bildet mit den Figuren eine unlösliche Einheit.

Mit faszinierender malerischer Freiheit ist dieser Versuch der Bindung des Menschen in seinen Umraum — der nun zum expressiven Stimmungsraum wird — im „Bildnis eines Kindes" gelöst. Die Nähe zu Munch erreicht hier einen Grad, der den Atem verschlägt. Ganz aus dunklem, farbigem Schmelz ist dieses schattengleiche Geschöpf geboren, aus quellenden, sicher gleitenden Farbzügen rundet sich seine Erscheinung. Kein Kontur, keine Binnenzeichnung. Der Pinsel gleitet ins Dunkel und spart die Lichter aus: die Hände, den Kopf, dessen Helligkeit die dunklen Augen durchsichtig machen. Man wird Angst und Bangigkeit in dieses Bild hineinsehen, und dennoch gibt es unter Gerstls Bildern kaum eines, das die vollkommene Gebärde des bloßen, fragenden Daseins so locker, so flüssig und so gelöst vorzutragen weiß.

Mehrfach wurde vermutet, Gerstls pointillistische Bilder seien 1906 entstanden. Es scheint mir eher wahrscheinlich, daß diese Bilder — die markantesten sind das große Bildnis des Vaters und jenes des Bruders — bereits unter dem Eindruck der Impressionisten-Ausstellung des Jahres 1903 gemalt wurden. Rysselberghe und Seurat (die „Grande Jatte") waren dort vertreten, sodann weiche, flockige Vuillards und Bonnards und schließlich das Bildnis Van Goghs von Toulouse-Lautrec. Die Erinnerung an diesen bald flackrigen, bald atmosphärisch gedämpften Postimpressionismus ist in Gerstl wach geblieben. Stellt man die Sprunghaftigkeit in Rechnung, die von seiner Lebensweise und seinem Äußeren berichtet wird (die Porträtphotos zeigen ihn als einen Menschen von unglaublicher Wandlungsfähigkeit), so ist es nicht ausgeschlossen, daß die tonigen Bilder in unmittelbarer Nachbarschaft der bunten entstanden, an deren schüchternen Anfang wohl die Schwester Alban Bergs gehört und an deren Ende man das (ebenfalls im Besitz des Bruders befindliche) Selbstbildnis setzen wird, dessen wilden, grauen Farbflocken, die schräg über die Bild-

fläche jagen, man schon die Nähe Van Goghs ansieht. Ich glaube, daß die verschiedenen in Gerstl wirksamen Impulse vom Van-Gogh-Erlebnis des Jahres 1906 einen entscheidenden Choc empfingen und zu explosiver Entladung getrieben wurden. (1907 schrieb Hofmannsthal die „Briefe des Zurückgekehrten".)
Gerstl, der nie den Umweg über die Entwurfszeichnung nahm, konnte sich nicht in die flächig-dekorative Beruhigung fügen, die der reinen Farbe im Secessionismus zuteil wurde. Sein schäumendes, elementar malerisches Talent fand auch im linearen Ornament keine Besänftigung. In unbändiger Hast ließ er nun die Farbe auf die großen Leinwände quellen. Erregte Farbknäuel entstehen, wirbelnde, jähe zusammenschießende Farbverbindungen: so im Doppelbildnis im Garten, in den beiden Bildern der Familie Schönberg und im Bildnis Zemlinsky. Er vermeidet den Umweg der orthodoxen Expressionisten über die physiognomische Verzerrung und führt die Farbe direkt in die Kraterhitze eines nahezu besinnungslosen Taumels.
Der Vorgang ist von tragischer Folgerichtigkeit: an seinem Ende steht die entfesselte Farbe, oder besser: die zur Farbigkeit entbundene Bildfläche, — eine radikale Offenbarung des Elementaren, die damals, als sie Gerstl zuteil wurde, gewaltigere und erschreckendere Dimensionen als in unseren Tagen besaß. Jeden Umweg ins Dekorative oder Mystische vermeidend ging Gerstls Malerei — parallel der aggressiven Formumsetzung des Frühkubismus — bis an die äußersten Grenzen, die dem Expressionismus damals zugänglich waren. Er wagte den Sprung von der Übersteigerung der Form zu ihrer leidenschaftlichen Zerfetzung.
Die Selbsttätigkeit des Pinsels erreicht manchmal die Siedehitze der Raserei. Dennoch kann nicht von Auflösung im negativen Sinne gesprochen werden: die Formen werden in Farbe umgesetzt, und diese wieder rhythmisiert die Bildfläche zu einem brodelnden Ganzen. Bildnisse und Landschaften beweisen überdies, daß Gerstls farbige Erregungsfurchen sehr oft auch flächengliedernde Bedeutung haben. In den Landschaften steigert sich die sprießende Fülle der Natur in einen wuchernden Rausch, der verzehrend und befeuernd zugleich den Betrachter in seinen Bann zieht.
Vielleicht greift man nicht zu hoch, wenn man dieser lodernden Besessenheit dämonische Triebkräfte zuschreibt. Ihr letztes, erschütterndes Bekenntnis ist das Selbstbildnis von 1908: hier trägt der Gestaltungsakt den Sieg über die Gärung der Sinne davon. Der Pinsel bewältigt nun, wovon er sich im ersten Anprall überwältigen ließ. Mitten in die quellende Farbmaterie gestellt, behauptet sich der Akt in greller Entblößung.
Es ist unschwer einzusehen, warum Gerstl in Wien keinen Widerhall fand. Bestrebt, die Revolution des Schöpferischen in ein ästhetisches Gesamtkunstwerk einzufügen und zu freundlicher Urbanität zu glätten, konnte die Wiener Moderne diesem „Fauve" keinen gemäßen Ort bieten. Er verstand Malerei ganz als Selbstentäußerung, während man in Wien daran war, das Neue zur Schmuckformel umzuprägen. Die Explosivkraft seiner Malerei stieß mit rasender, selbstmörderischer Beharrlichkeit bis in die innerste Zone des Schöpferischen vor.
Man schreibt dem österreichischen Expressionismus gerne ein herbstlich überschattetes Welterlebnis zu und deutet ihn als einen Akt verfeinerter, nervöser Verfallssymbolik. Das Malgenie Gerstls entzieht sich mit Nachdruck diesem Klischee: es läßt eine großartige Entwicklungsmöglichkeit ahnen, die der jähe Tod des Künstlers an der Entfaltung hinderte. So bezeichnet der Name Gerstl bloß eine imaginäre Wendemarke der österreichischen Malerei; im europäischen Geschehen findet er zwischen Van Gogh und Soutine seinen Platz.

Werner Hofmann

Emilio Greco

Zum drittenmal greift die moderne italienische Kunst entscheidend in das zeitgenössische Schaffen ein. Der Futurismus versuchte das Problem der Bewegung in einer unserer mechanisierten Zivilisation entsprechenden Weise künstlerisch zu lösen. Boccioni starb jedoch zu jung, um uns eine genaue Vorstellung davon zu geben, wohin ihn sein Genius in diesen Bestrebungen geführt hätte. De Chirico und seine Metaphysische Schule waren ebenso ein Programm wie Modigliani eine klassische Leistung und Medardo Rossi ein revolutionärer Einfluß (auf Rodin). Augenblicklich ist es die italienische Bildhauerkunst, die unsere Beachtung verdient, insbesondere das Werk jener italienischen Bildhauer, die sich dem ursprünglichen Gefühl für die plastische Schönheit des Körpers, dem Ausdruck eines Gesichts oder einer Figur nicht entfremdet haben. Die Kunsteinstellung dieser Bildhauergruppe geht auf die lange Tradition der mittelländischen Kultur zurück. Das gilt für unsere Zeit jedoch nicht ohne Ausnahme: die reife klassische Kunst des Perikleischen Zeitalters und ihr Verfallsstil, der Hellenismus, sowie die Hochrenaissance sind ausgeschlossen. Arturo Martini, Marino Marini, Giacomo Manzù und der jüngste unter ihnen, Emilio Greco, haben eine meisterliche handwerkliche Geschicklichkeit und eine grundlegende Einstellung gemeinsam: sie verwerfen die Abstraktion.

Nun ist Emilio Greco auf der XXVIII. (1956) Biennale in Venedig der große italienische Preis für Skulptur zugesprochen worden, den Manzù und Marini in den Jahren 1950 und 1952 erhalten hatten. Marino Marini und Emilio Greco sind beide tief in der etruskischen Tradition und in der römischen Skulptur verwurzelt, und sie haben auch sonst gemeinsam, daß sie beide vom fernen Osten inspiriert sind. Was Marini die chinesische Kunst bedeutet, das sind Japan und Indien für Greco. Die rhythmische Kraft und sinnliche Grazie ziehen ihn an. Die Verwandtschaft von Manzù und Greco liegt in der plastischen Lieblichkeit und Melodik und auch in der Weise, wie beide das Licht auf der Oberfläche der Bronzen spielen lassen. Während Marini die Neigung verrät, die Oberfläche seiner Skulpturen mit graphischen und farbigen Mustern zu dekorieren, werden in Grecos Werk die linearen Oberflächenelemente nicht rein dekorativ aufgefaßt; sie dienen mehr dem Ausdruck, im besonderen dem Ausdruck des weiblichen Körpers und seiner Psyche. Hier erweist sich Greco als der feinste und erfindungsreichste der italienischen Modernen. Nur Marini kann mit Ihm auf diesem Gebiet wetteifern, doch erzielt er nie jene Eleganz, die Greco auszeichnet.

Greco hat auch viel der ägyptischen Kunst und der griechischen Tradition zu verdanken, vor allem der ionischen Periode und dem ionischen Aphaia-Tempel in Ägina. Das wird durch seine Abstammung aus Sizilien erklärbar. Ist doch Sizilien der Boden, auf dem sich alle mittelländischen Kulturen gekreuzt und beeinflußt haben. Greco, im Jahre 1913 in Catania geboren, ist wahrscheinlich griechischer Abstammung, was schon sein Name verrät. Er lebt in Rom, das ihm ein lebendes Symbol des klassischen Humanismus ist. Wie er Tradition und Moderne zu verbinden weiß, geht aus dem folgenden Ausspruch hervor: „Ich bewundere die römischen Bildnisse, Ich liebe auch die romanische und gotische Skulptur, besonders aber Giovanni Pisano und Arnolfo di Gambio. Ich schätze das bildhauerische Werk eines Degas und Picasso. Picasso ist für mich der größte Künstler der Gegenwart. Was die verschiedenen Kunstepochen anlangt, so denke ich, daß alle gut seien, sobald sie ihren Höhepunkt erreicht haben. Wir Modernen wählen die Tradition persönlich, das heißt nach unserem inneren Bedürfnis. Wir wählen, was uns entspricht."

In jeder guten Skulptur findet sich ein abstraktes Element. In Grecos Werk kommt es in der Vereinfachung, im Streben nach einer allgemeinen, nicht bloß subjektiven Sprache zum Ausdruck. Seine Porträtköpfe entwickeln sich vom Realen zum Typischen im römischen Sinne, seine Figuren vom Etruskisch-Primären zum Gotisch-Raffinierten. Es gibt Köpfe wie Malgari Onnis (1953) oder Pamela (1954), in denen die reinen Formen sich zur künstlerischen Ganzheit aufbauen, ohne ihre Lebendigkeit und menschliche Bedeutung einzubüßen. Man versteht, warum Greco die Abstraktion als eine wichtige Tatsache erkennt.

In seinem verhältnismäßig jungen Werk — Greco stellte zum erstenmal in einer Kollektivausstellung im Jahre 1933 aus, und seine erste Separatausstellung fand im Jahre 1946 statt — sind als Bestleistungen bisher seine Bildnisse und weiblichen Akte anzusehen. Das wurde schon frühzeitig durch die Preise anerkannt, die er erhalten hat: das Premium del Parlamento, 1932, und das Premium St. Vincent, 1948. Im Jahre 1953 ist Greco siegreich aus einem nationalen Wettbewerb für das Monument des Verfassers Collodi hervorgegangen, das ein Thema aus „Pinnocchio" behandelt und das in der Heimatstadt des Dichters errichtet worden ist. Ein Künstler, der mit 35 Jahren eine so bedeutende Bildnisskulptur wie Testa di Uomo und mit 37 Jahren den liegenden Akt hervorbringen konnte, jene Version, die, auf den einen Arm aufgestützt, die linke Hand auf der rechten Schulter ruhen läßt, der Figurkompositionen wie die Radfahrerin, Figura seduta und den Sänger schuf, der Verfeinerung anstrebt, ohne an vitaler Kraft einzubüßen und dekadent zu werden, wie es aus der großen Badenden (1955/56) ersichtlich wird, der in einem Zeitalter, das Schönheit und Grazie verachtet, sein Werk aus dem Rokokogelst erstehen läßt, einem Rokoko, das in einer gesunden handwerklichen Tradition verwurzelt ist, der die barocke Bewegungsspirale und selbst das Oval des Barock (Schlittschuhläuferin und die meisten weiblichen Porträts) sowie auch die geschwungene Linie des Jugendstils seinen Zwecken dienstbar zu machen versteht, der das Geheimnisvolle im Gesicht der Mona Lisa mit der Liebenswürdigkeit eines Fragonard-Bildnisses, die Eleganz eines Modigliani mit der Naivität eines Renoir, den undefinierbaren Ausdruck der Damen auf den japanischen Holzschnitten und indischer Göttinnen mit dem Humor und satirischen Geist eines Aretino und Ceno Angiolieri, eine gesunde Sensualität mit dem Gefühl für das Sublime verbindet (Testa di Fianciulla, Fiorella) — von einem solchen Künstler muß viel erwartet werden.

Einige wenige Tierskulpturen (der Ochse, vielleicht durch ein Werk Franz Marcs, wahrscheinlich jedoch durch die Papaeolytische Kunst inspiriert, und das sterbende Pferd — ist es Don Quichottes Rosinante, das Pferd, das mit seinem Herrn auszog, um wunderbaren Abenteuern des Geistes zu begegnen?) fügen kaum Wesentliches mehr zu dem bisher entworfenen Bild unseres Künstlers hinzu. Die zwei Reliefs (Ballo Campestre und Deposizione) sprechen davon, daß Greco auch auf diesem Gebiet Hervorragendes zu leisten vermag.

J. P. Hodin

Helene Schjerfbeck

Auf der diesjährigen 28. Biennale in Venedig ist Finnland zum erstenmal mit einem eigenen Pavillon vertreten. Der reizvolle, von Alvar Aalto entworfene Holzbau enthält 36 Bilder der Malerin Helene Schjerfbeck.
Die große Ausstellung mit 200 Werken der Künstlerin im Frühjahr 1954 in Helsinki war ein Ereignis. Sie erregte ebenso großes Aufsehen wie die erste Separatausstellung der damals 55jährigen in Helsinki im Jahre 1917 und die erste Kollektivausstellung in Stockholm 1937 — beide von dem verdienstvollen Kunsthändler Gösta Stenman angeordnet, der sich des Werkes von Helene Schjerfbeck annahm. Sie, die 1946 im Alter von 84 Jahren starb, gehört ihrer Generation nach in die Reihe der großen finnischen Künstler Edelfelt, Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Eero Järnefelt, zu der auch der Komponist Jean Sibelius mit Armas Järnefelt, Toivo Kuula, Oskar Merikanto, Leevi Madetoja, Robert Kajanus und Erkki Melartin zählt und von literarischer Seite Juhani Aho, Arvid Järnefelt, Johannes Linnankoski, Eino Leino, Ilmari Kianto, Joel Lehtonen, Maria Jotuni. Helene Schjerfbeck lebte jedoch ganz abgesondert von den Geistern ihrer Zeit. Als die finnischen Maler um die Jahrhundertwende nach Karelien zogen, um in romantischen Bildern die Vorzeit wieder aufleben zu lassen, blieb sie auch von dieser Modeströmung unberührt.
Ihre Vorfahren kamen zur Zeit des schwedischen Rokokofürsten Gustav III. nach Finnland (Finnland gehörte damals zu Schweden). Die Künstlerin wurde 1862 als Tochter eines Beamten geboren. Früh zeigte sich ihre außerordentliche zeichnerische Begabung. Schon mit 11 Jahren kam sie in die Zeichenschule der Kunstvereinigung, mit 16 Jahren in die Malerakademie. Das Porträt eines Studenten aus dem Jahre 1878 zeigt das Können der erst 16jährigen. 1880 ging sie für mehrere Jahre nach Frankreich, 1886/87 weilte sie in England, 1892 drei Monate im damaligen St. Petersburg, wo sie in der Eremitage Velasquez kopierte (sie hat zu Studienzwecken mehrere hervorragende Kopien alter Meister angefertigt), und schließlich 1894 vier Monate in Florenz.
Von ihrem vierten Lebensjahr an mußte Helene Schjerfbeck gegen ihre Kränklichkeit kämpfen. In der Jugend hatte sie einen Unfall, seitdem hinkte sie. Später wurde sie von der Tuberkulose befallen. 1896 erlitt sie einen völligen Zusammenbruch ihrer körperlichen Kräfte, aber in der norwegischen Gebirgswelt schöpfte sie neuen Lebensmut. Ihre Absonderung von der Umwelt und ihre Menschenscheu erklären sich aus ihrer ständigen physischen Behinderung. Sie führte ein eremitengleiches Dasein und widmete sich mit Intensität ihrer Kunst.
Im Alter von 77 Jahren malte sie erstmals in den reinen Farben der neuen Malerei und setzte sich mit Picasso und dessen technischen Raffinements, besonders auch mit Bonnard auseinander, dessen Bilder sie allerdings nur in Reproduktionen kennenlernte. Ihr Weg folgte den Grundtendenzen der europäischen Moderne, weg von jeder Art Naturalismus. Aus einer Briefstelle geht ihre Einstellung hervor. Sie schreibt, sie wollte „sehen, ob man nicht Kraft bekommen kann ohne die Verschiebungen in der Form wie bei (dem frühen) Derain, bei Picasso". Diese Kraft erreichte sie, ohne Form aufzugeben, denn so expressiv auch besonders ihre Selbstporträts der letzten Zeit sind, sie wurde nie Expressionistin, sondern entwickelte eine verhaltene, herbe Malerei, in der meist grau-grüne Töne zu feinsten Ordnungen nuanciert sind, und schuf Bilder von erlesener Harmonie.

Friedrich Ege

1. Preis des Kunstkritikerwettbewerbs

Curt Seckel, GUERNICA

In der Kunst gibt es Leistungen, die wie die Nachtwache von Rembrandt eine Integration von Lösungen darstellen, welche sich dem Künstler erst im Laufe eines Lebens angeboten haben. Im Werke Picassos darf das 1937 entstandene Wandbild Guernica dazu gerechnet werden.
Die Kühnheit des Entwurfs läßt viele Beschauer nur zögernd Stellung nehmen und zwingt die Mehrzahl zur Ablehnung. Der Ärger, den das Gemälde verursacht, läßt sich aus drei Einstellungen ableiten. Der Bürger, der sich mit Kunstproblemen gemeinhin nicht beschäftigt, der auch nicht gewohnt ist, allegorische Zeichen zu lesen, verurteilt es, weil ihm jedes Bild verdächtig ist, das eines Kommentars oder eigener geistiger Bemühung bedarf; er glaubt an eine natürliche Fähigkeit, große Werke auf Anhieb beurteilen zu können.
Der christlich gläubige Mensch, soweit er von Vorstellungen gewohnter religiöser Kunst ausgeht, lehnt es ab, weil er nur Hoffnungslosigkeit ohne eine Spur von Er-

lösung sieht und weil er vermeint, der Künstler habe die Gottebenbildlichkeit des Menschen mit satanischem Mutwillen zerstört.
Der nach Ästhetiken des 19. Jahrhunderts urteilende Wissenschaftler hält das Bild für verfehlt, weil Picasso die „Zeichen des Schreckens und des Leidens . . . als bloße Incitamente des Ästhetischen verwendet, um die stumpf gewordene Einbildungskraft durch das Schokante krampfhaft zu reizen" (Sedlmayr nach Fr. Schlegel, 1799).
Picasso, gewohnt, sich von seelisch bedrückenden Affekten durch schöpferische Arbeit zu befreien, war durch den Luftangriff Francos auf die offene baskische Stadt Guernica so von Mitleid und Abscheu erfüllt, daß er seine Erregung durch ein Mahnmal allegorischen Charakters dokumentierte. Mit Guernica will er die Malerei als Waffe gegen die Verfinsterung der Welt einsetzen; seine eigene Erregung soll den Beschauer anstecken, um dann mit Hilfe der Kunst eine Reinigung von unheilvollen Mächten herbeizuführen. Spontan bieten sich ihm dazu die großen allegorischen Figuren seiner Heimat, der triumphierende Stier und das sterbende Pferd, an. Als weitere symbolische Gestalten fügt er eine lichttragende Frau und einen Vogel hinzu. „Das Bild", sagt er, „ist der definitive Ausdruck und die Lösung eines Problems, das mir gebot, symbolische Mittel zu gebrauchen."
Picassos Sinn für konflikthafte Darstellung veranlaßt ihn oft, Figuren von raumsprengender Wirkung in enge, schachtelartige Kammern zu stellen. Der Bildraum in Guernica ist einfach die gemalte Fortsetzung seines Ateliers auf der Leinwand. Durch eine angedeutete Hauskulisse wird jedoch daraus ein niedriger Bühnenraum, in dem sich das Geschehen in beängstigend kompakter Fülle abspielt. Die perspektivisch gemalte Bühne aber wird überspielt und zurückgedrängt durch einen irrealen Raum, der mit seinen schwarzen, weißen und grauen Flächen den Eindruck zuckender und kämpfender Raumteile hervorruft.
Picassos Einstellung zur Welt gründet sich auf einem „humour noir", jenem melancholischen Gefühl der Verlorenheit, wie es die soledades, die Einöden seiner spanischen Heimat, nähren. Für seine Malerei bedeutet das eine Farbentwicklung aus einer schwarzen Sphäre. Dunkle, sogar schwarze Untermalungen sind selbst bei hellem Blau, Rot oder Gelb nicht selten. Auf solchem Untergrund geraten die Farben in einen Konflikt, sie sollen das Leuchten nicht aufgeben, werden jedoch gleichzeitig mit einer feinen, seltsamen Schwere belastet.
Am stärksten aber wirkt das Schwarz in der Spannung zu Weiß, der ursprünglichen dramatischen Konstellation, die Picasso in Guernica mit Hilfe von sechs Grautönen zu einer plastisch fühlbaren Unversöhnlichkeit steigert.
Schwarz ist außerdem für Picasso das Mittel, ein Bild räumlich erscheinen zu lassen. In Guernica bewirken die ausgezirkelten schwarzen Teile einen Zug in die Tiefe, wodurch die grauen und weißen Stücke in eine optisch turbulente Bewegung geraten. Der Künstler ruft damit ein heftig vibrierendes Staccato hervor, das im Aufleuchten und Verdunkeln an die jähen Blitze nächtlicher Bombenexplosionen erinnert. Die grauen und weißen Flächen werden mit Schwarz so komponiert, daß sich die Grauwerte wie eine Polyphonie entwickeln und der seltsame Eindruck einer Harmonisierung des Chaos entsteht.

Picassos Grundgefühl ist plastischer Art. Er erfährt die Dinge im Zugreifen, das führt ihn oft dazu, das Körperliche nur im Umriß zu fassen, statt es zu malen. Ihm schwebt dabei die Präzision gravierter Linien der Eiszeitmalerei vor, die ihren Gegenstand mit magischer Gewalt umreißen. In Guernica ist die Reduktion auf die Linie offenkundig. Picasso zeichnet sie mit solch ringender Intensität, daß die Glieder der Figuren wie Reliefs, die Gestalten selbst wie scharf gestanzte Signets des Leides und des Schreckens wirken. Seine Leidenschaft zur Form steigert die Darstellung der Getroffenen zur „positiven Häßlichkeit" und macht sie zu unmittelbar sinnlich empfundenen Zeichen. Das Zeichen jedoch hat zeitentbundene Qualität.
Aus dem Verlangen nach zeitloser Aussage entsteht auch die allegorische Einkleidung des Stoffes. Der künstlerisch beengende historische Anlaß verwandelt sich in Sinnbilder, die ihren Ursprung in archaischen Tiefen der Menschheit haben, die sich auch in Jahrtausenden nicht erschöpfen.
Der Stier ist der Sieger in der Tragödie Guernicas. Kalten Auges, mit geblähten Nüstern und flammendem Schweif ist er Ziel der durch ihn entfesselten Klage von Mensch und Kreatur. In ihm steckt die unheimliche Gewalt des menschenfressenden Minotaurus, die Picasso so oft mit Schrecken oder Mitgefühl erfüllte und zur Darstellung zwang. In diesem Sinne ist der Stier jener Herr der Unterwelt, der im Labyrinth des Menschen die erdhaft gebundenen, blutvollen und blinden Triebmächte verkörpert. In seinem Zeichen bricht das Pferd tödlich zusammen, wird der Krieger in Stücke gerissen, stirbt das Kind im Arm der Mutter, brennen Häuser und Menschen und stößt die Taube des Friedens ihren Todesruf aus. Der Stier bedeutet nicht den Faschismus, wie es der Anlaß nahegelegt hätte, sondern „Brutalität und Finsternis"; das Pferd, so setzt Picasso hinzu, sei Symbol für das Volk.
Wie wenig freilich dem Künstler an exakter Eindeutigkeit seiner Symbolik liegt, lehrt die Gestalt der lichttragenden weiblichen Figur. Aus der antiken Theaterpraxis hat Picasso ihren großen Kopf entlehnt, der wie eine tragische Maske über der Szene hängt, um den Inhalt als Tragödie anzuzeigen. Das hindert Picasso jedoch nicht, sie mit einem Körper zu verbinden, der sich, eine Hand zwischen den Brüsten, die andere mit der Lampe weit hinausgestreckt, erschrocken aus dem Fenster beugt. Eine weitere Ableitung, diesmal aus archetypischen Quellen, verraten frühere Arbeiten zur Minotauromachie. Mit ähnlich zurückgewehtem Haar wie in Guernica und mit einem Friedenssymbol in der Hand, einer Taube, einer Kerze oder einem Blumenstrauß, ist sie dort eine Personifikation der Anima als jungfräuliche Retterin oder als göttliches Kind, das unschuldig mit seinem symbolischen Zeichen die ewigen Gegensätze von Blut und Geist zur schöpferischen Eintracht ruft. In Guernica erscheint sie als Erwachsene. So könnte sie auch die Horen, Eunomia (gesetzliche Ordnung), Dike (Gerechtigkeit) und Eirene (Frieden), repräsentieren, die als einzig rettende Macht versuchen, dem triumphierenden Friedensbrecher entgegenzuwirken.
Auf die zentrale Bedeutung dieser Figur im Bilde weist auch die Lampe in ihrer Hand. Sie steht im Zenit der

Mittelachse, die Picasso als erste Linie seiner Raumgliederung auf die Leinwand gesetzt haben wird. Als offene Kerze wird sie von Anfang an dem Stier entgegengehalten. Die Arbeit, die dann einsetzt, dokumentarisch in acht photographischen Aufnahmen festgehalten, läßt den Weg ahnen, den nach Picasso „der Verstand geht, um einen Traum zu verwirklichen". Die Wandlung der brennenden Kerze zur zylinderbedeckten Petroleumlampe entspricht der Verwandlung der anfangs strahlenden runden Sonnenscheibe in eine elektrische Deckenbeleuchtung. Damit gerät das Drama unter den Schein einer falschen Sonne, und die auf den früheren Bildern zur Minotauromachie helfende Kerze verliert in der Gestalt eines Gerätes ihre rettende Kraft.
Die Abwertung der Lichtsymbole Sonne und Kerze zu Surrogaten der Technik gehört zu den traumwandlerischen Einfällen, die Picassos Ironie dem modernen Menschen entgegenhält. Diese Ironie läßt auch die Brustwarzen der fliehenden Frau zu Schraube und Flügelmutter werden. In der schematisch geisterhaften Zeichnung des Pferdes erreicht sie künstlerische Größe. Wie schwungvolle, transparent gewordene Blechkarosserien wölben sich Bug und Hinterhand, wie Kolumnen aus dem Setzkasten erscheinen die Haare des Felles.
Guernica zeugt von der souveränen Kraft und Wachheit Picassos, die einer von Industrieformen beherrschten Welt den Weg zur Transzendenz offenhält. Es geht hier wahrhaftig nicht darum, „die Einbildungskraft durch das Schokante zu reizen". Im immanenten Reich der Maschine bewahrt Picasso die Freiheit des Menschen, indem er vorgegebene Formen der Technik im beherrschten ironischen Spiel zur künstlerischen Aussage zwingt.
Picassos Kunst ist aus einem Verlangen metaphysischer Art entstanden. Der Künstler möchte mit göttlich formenden Händen unmittelbar Lebendiges schaffen; aber aus der Einsicht menschlicher Ohnmacht ist er gezwungen, den harten Weg der Arbeit an der Form zu gehen, um durch Zucht, Leidenschaft und hellsichtige Wachheit auch in unserer Welt eine Ahnung jenes Traumes von Schöpfung und verlorener Gottebenbildlichkeit lebendig zu halten.

BÜCHER

Theodor Heuß: **Hans Poelzig — Lebensbild eines Baumeisters.** Rainer Wunderlich Verlag, 1955.

In gewisser Hinsicht kann Hans Poelzig mit dem amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright verglichen werden. Beide wurden im Jahre 1869 geboren, (übrigens gehören auch Fritz Schumacher und Tony Garnier diesem Jahrgang an) beide ragen als bedeutende Persönlichkeiten in eine ihrem Wollen fremde Zeit hinein, die bereits über sie hinausgehend eine neue Konzeption der Gestaltung fand. Beide bleiben im Grunde auf dem Boden eines gesteigerten individualistischen Jugendstils und faszinieren durch rebellische Kraft, durch subjektivistisch zugespitzte Visionen einer Raumbewältigung, denen etwas Gewaltsames, etwas gewaltsam Persönliches anhaftet. Dennoch wurde das frühe Werk des Amerikaners Leitbild der architektonischen Avantgarde in der ganzen Welt. Ebenso war den anderen Generationsgenossen Poelzigs, Peter Behrens und Riemerschmied (die ein Jahr älter sind als er) sowie Adolf Loos und Josef Hoffmann (die ein Jahr später geboren sind) eine in deutlichem Verhältnis zu ihrer künstlerischen Potenz stehende Nachfolge beschieden. Nur Poelzig, mehr oder minder anerkannt in den verschiedenen Stadien seines Wirkens, ist ohne wesentliche Nachwirkung auf die unser Jahrhundert repräsentierende Architektur geblieben.
In der Neuausgabe des Buches, das 1939 im Wasmuth-Verlag, Berlin, zuerst herauskam, versucht der Verfasser Hans Poelzig als den „künstlerisch bedeutendsten Baumeister seiner Epoche" herauszustellen. In der mit Leben und Werk Poelzigs vertrauten Darstellung — die, wie der Untertitel besagt, mehr das Lebensbild eines Baumeisters sein will als eine kritische Würdigung des Werkes — bleibt dieser Anspruch eine rhetorische Huldigung, ein Ausdruck der Verehrung eines „Nicht-Fachmannes" für einen Mann von bedeutenden Anlagen, dessen unbedingte und kompromißlose Haltung hohe Achtung abnötigt. Das Wort vom „konservativen Revolutionär" kennzeichnet im Grunde jedoch den Konflikt eines bedeutenden Mannes, der seine Zeit überlebt hat. Die teilweise stark eklektischen späteren Realisationen Poelzigs entbehren oft der gestrafften Struktur eines neuen Formwillens, so daß neben den wichtigsten Werken der Frühzeit (Chem. Fabrik in Luban, Wasserturm in Posen) solche eines gemäßigten Funktionalismus zu finden sind und neben beide Formen der Versuch tritt, den Jugendstil zu einer expressionistischen Architektur umzuwandeln. Die wichtigsten späteren Bauten Poelzigs (Haus des Rundfunks in Berlin, 1930, Verwaltungsgebäude der I.G.-Farbenindustrie in Frankfurt am Main, 1928—1931) bleiben jedoch gemäßigter Neoklassizismus. Ein Vergleich mit den revolutionären Bauten dieser Zeit in Deutschland, Frankreich und Amerika führt notwendig zu der Folgerung, daß die künstle-

rische Potenz Poelzigs nicht in der Lage war, den Prozeß der Wandlung mitzuvollziehen und den neuen Anforderungen der Zeit zu genügen. Insofern steht Poelzig hinter dem Genie Wrights (wie auch einige andere deutsche Baumeister, die diesem wesensmäßig ebenfalls an die Seite gestellt werden könnten) zurück, wenngleich es auch im Werk des Amerikaners jene gefährliche Grenze gibt, die das Bedeutende vom Banalen, das Hervorragende vom Alltäglichen scheidet.

Udo Kultermann

Henry van de Velde „Zum neuen Stil". Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel. — R. Piper u. Co., Verlag, München, 1955.

Dieser Band bedeutet eine wertvolle Bereicherung der im Piper-Verlag erscheinenden Reihe gemeinverständlicher Einführungen in wichtige Kulturgebiete, der die Bände von Karl Jaspers, Eduard Spranger, Alfred Weber, Wilhelm Worringer angehören. Der 1863 in Antwerpen geborene große Bahnbrecher moderner Architektur, Werkkunst und Kunsterziehung, der als Maler begann, lebt in voller Geistesfrische heute in der Schweiz. Curjels meisterhaft getroffene Auswahl aus den Schriften von 1894 bis 1949 und seine knappe, alles Wesentliche enthüllende Einleitung offenbaren die ganze Weite und Fülle eines schöpferischen Menschen. Eine willkommene Beigabe bilden 16 Abbildungen: Bauten van de Veldes vom 1895 bis zum letzten Ding nach eigenem Entwurf gestalteten Wohnhaus in Uccle über das Hagener Folkwangmuseum 1902, die Weimarer Kunstgewerbeschule 1906, das Werkbundtheater in Köln 1914 bis zu den Schöpfungen des Siebzigers, dem Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterloh, wohl dem schönsten Museumsbau, dem Postdampfer „Prince Baudouin" und der modernste Konstruktion mit reiner Form vermählenden Universitätsbibliothek in Gent. Dazu Möbel, Hausgeräte und Buchbeinbände, entstanden um 1900, heute noch gültig. Daß van de Velde auch ein Meister der Sprache ist, bezeugen die klaren Gedanken und die faszinierende Fassung seiner Schriften. Sie setzen sich auseinander mit allen aktuellen Problemen des künstlerischen Wirkens, aus dem tiefen Verlangen, mitzuschaffen am Werden eines „universalen", der Gegenwart entwachsenden, der Zukunft und ihrem sozialen Gefüge verpflichteten Stils. Fruchtbar fortwirkend sind die den Prinzipien „Vernunft, Gefühl und Sensibilität" unterstellten Grunderkenntnisse. Der Leser stößt auf überraschende Prophezeiungen. 1894 heißt es: „Was nur einem Einzigen nützt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist." „Durch das mächtige Spiel ihrer Eisenarme werden sie (die Maschinen) Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet." 1895: „Man wird wohl in Kürze schon von ‚Künsten der Industrie und der Konstruktion' reden, und diese Benennung schließt die Architektur ein." Der erste Satz des „Credo" (1907) lautet: „Du sollst die Form und Konstruktion nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen." Der Essay „Amo" (1910), Erkenntnis und Dichtung in einem, ist ein Hymnus auf die Schönheit alles Organisch-Gewachsenen, Lebenerfüllten, sei es Erzeugnis der Natur oder des Menschengeistes. Deutschland, wo der Krieg 1914 seinem reichen Wirken Halt gebot, hat dem Belgier Entscheidendes zu danken: so die Mitgründung des Deutschen Werkbunds und, in Weimar, die erste auf Werkstätten aufgebaute Kunstgewerbeschule, die Vorstufe des Bauhauses. Der Piper-Band enthüllt ein beispielhaftes Schaffen und Leben unter der ethischen Überzeugung, „daß ein Mensch umso mehr wert ist, je zahlreicheren Menschen sein Lebenswerk Nutzen oder Veredelung bringt".

Hans Hildebrandt

Kurt Kusenberg: **„Mit Bildern leben."** R. Piper u. Co., München, 1955.

Bei diesem Buch hat offenkundig Wilhelm Waetzoldts immer wieder neu aufgelegtes Werk „Du und die Kunst" Pate gestanden. In siebenundzwanzig Kapiteln plaudert der Verfasser, der sich als Erzähler leicht surrealistischer Geschichten einen Namen gemacht hat, doch seinem Studium nach Kunsthistoriker ist, über Malerei und Maler; er tut es mit Anmut, ja manchmal mit dichterischer Beschwingtheit, und es gelingen ihm beglückende Formulierungen, so wenn er von Degas' Tänzerinnen, Jockeys und Modistinnen sagt, es seien „Vorwände für ein Hellgrün zwischen rosa Tönen, für ein Bukett aus Gelb und Zinnober, für eine poetische Bildermathematik, die nur zwei Schritte zu tun bräuchte, um vollends abstrakt zu sein"; oder von Renoir, er „überspinne seine Gemälde mit einem zauberischen Geweb, aus dem die Gestalten sich zärtlich hinausrunden, nur angedeutet, als könnten sie im nächsten Augenblick wieder zurückfließen in die perlmutterfarbene Urmaterie". Mit vollen Händen streut Kusenberg das Gewürz der Anekdoten in seinen Text. Manchmal unterlaufen ihm leichte Irrtümer, so wenn er von Matisse, der im Louvre fleißig Poussin kopiert hat, behauptet, er habe vom Kopieren nichts gehalten.

Instruktiv und unterhaltend zugleich wie der Text ist auch der Bildteil, der 88 Abbildungen umfaßt, darunter vier Farbtafeln.

L. Z.

Bauhaus 1919—1928. Herausgegeben von Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1955; Preis: DM 18,80.

Das 1923 im Bauhausverlag Weimar-München erschienene Buch „Staatliches Bauhaus in Weimar 1919—1923" war ein Rechenschaftsbericht über das seit der Gründung Geleistete und zählt heute zu den bibliophilen Kostbarkeiten. Der vorliegende Band bildet seine Ergänzung. Er ist die längst von allen Freunden der Modernen Kunst gewünschte und mit Spannung erwartete deutsche Ausgabe der amerikanischen, mit der das Museum of Modern Art, New York, 1938 seine große Bauhausausstellung begleitete. Diese Schau und das ihr gewidmete Buch waren ein stummer, doch umso wirksamerer Protest gegen die Vergewaltigung der Kunst in der deutschen Heimat des Bauhauses seit 1933. Der Gründer des Bauhauses, Walter Gropius, die ehemaligen Meister Josef Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Lionel Feininger und Moholy-Nagy sowie viele

der einstigen Schüler hatten damals bereits ein neues Feld schöpferischen Wirkens in den USA gefunden. Der Direktor des Museum of Modern Art, Alfred H. Barr jun., verkündete mit vollem Recht in seinem Geleitwort zu dem Buch über die New Yorker Schau: „Das Bauhaus ist nicht tot; es lebt und wächst." Die Jahreszahlen 1919—1928 besagten, daß Buch und Ausstellung sich auf die Tätigkeit des Bauhauses in seiner eigentlichen Zeit beschränkten, in der unter Gropius' Leitung noch alle großen Meister am Werke waren. Die Leitung des Schweizer Architekten Hannes Meyer blieb ja nur eine wenig fruchtbare Episode. Und unter der Leitung Mies van der Rohes, der das Bauhaus von Dessau nach Berlin verlegen mußte, setzte der allein durch äußere Umstände bedingte, langsame Abstieg ein, der 1933 mit der Auflösung des Bauhauses als „Brutstätte des Kulturbolschewismus" endete. Mies war für die Teilnahme am Aufbau einer von der Gründung bis zur Schließung des Bauhauses reichenden Ausstellung nicht zu gewinnen. Daher die Begrenzung auf die Jahre 1919—1928. Die Materialbeschaffung — Bayer wagte um ihretwillen 1937 eine Deutschlandreise — bereitete die größten Schwierigkeiten und konnte unmöglich lückenlos glücken.

Allein, welche Fülle bietet trotz alledem dieses Buch mit seinen rund 550 Abbildungen nach Arbeiten von über 100 Meistern, Gehilfen und Schülern! Ein Dokument ersten Ranges für Kunst und Kunsterziehung im Geist des 20. Jahrhunderts. Zeugnis, daß alle grundlegenden, künftiger Weiterentfaltung fähigen Ideen schon 1919—1928 lebendig waren, der Zusammenschluß alles künstlerischen Wirkens unter Führung der Architektur, die handwerkliche Vertrautheit mit den Materialien als Vorbedingung auch für ihre industrielle Formgebung, die Kenntnis der elementaren Gestaltungsgesetze. Denn sämtliche den Abbildungen vorangestellten Texte — sie könnten heute geschrieben sein — entstammen jenen Jahren. Dank der von Gropius in seinem Vorwort von 1955 formulierten Grundidee: „Das Wesen des Bauhauses bestand in einem sich ständig weiterentwickelnden Prozeß, nicht in der Schaffung eines neuen ‚Stils'. Es folgte einer organischen Idee, die sich entsprechend den wechselnden Lebensbedingungen umwandeln kann, also weder an Zeit, Ort oder Nation gebunden ist." Die gewollte Unterdrückung der Bauhausgedanken, die so viele zur Auswanderung drängte, hat nur ihrer Ausbreitung in der weiten Welt gedient.

Der Band ist nach einer kurzen Einleitung des ehemaligen Direktors am Landesmuseum Hannover, Alexander Dorner, heute am Bonnington College in Amerika, in zwei Hauptteile gegliedert: Bauhaus Weimar 1919—1925 und Bauhaus Dessau 1925 bis 1928. Teil I bringt zunächst von Gropius das erste Manifest von 1919 sowie die dem Bauhausbuch von 1923 entnommene Abhandlung „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses in Weimar", die hier als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf. Es folgen, jeweils mit einer knappen grundsätzlichen Äußerung des leitenden Meisters: Der Vorkurs von Itten, die Lehren Klees und Kandinskys, die einzelnen Werkstätten, Architektur, Typographie und Buchgestaltung, der Bauhausverlag, Feiern und Feste, die Vorkurse von Moholy-Nagy und Albers. Die für Regierung und Bevölkerung Weimars so beschämenden Dokumente, die den Wegzug des Bauhauses nach Dessau bedingten, und der dem großzügigen Weitblick des Oberbürgermeisters Hesse mit verdankte „Neue Anfang in Dessau" bilden den Schluß. Teil II führt sämtliche Bauten von Gropius in Dessau vor, die Werkstätten, bringt Auszüge aus den Lehren Kandinskys und Klees sowie im Abschnitt „Malerei, Plastik, Graphik 1919—1928" eine Auswahl von Werken der Meister und begabten Schüler. Auch bei den Kapiteln der Werkstätten in Weimar wie in Dessau stehen Arbeiten der Lehrenden und der Lernenden nebeneinander. Viele darunter sind Experimente, oft von erstaunlicher Kühnheit. Denn am Bauhaus durfte man nicht nur, man sollte sogar wagen. Und mancher, der heute einen weitbekannten Namen trägt, taucht im Bauhausbuch, das erfüllt ist mit drängendem, schöpferischem Leben, mit vielverheißenden Versuchen auf. Am reichsten vertreten sind neben Gropius selbst in Bild und Text: Albers, Bayer als Typograph, Buch- und Plakatgestalter, Breuer als Wegbereiter neuer Inneneinrichtung, Feininger, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, der schöpferische Anreger auf so vielen Gebieten einschließlich der Photographie, Georg Muche, der das Versuchshaus „Am Horn" auf der Weimarer Bauhausausstellung 1923 entwarf. Xanti Schawinsky, Schlemmer mit seinen Wandmalereien und Wandreliefs im Weimarer Werkstattgebäude wie mit seinen epochemachenden Balletten, Joost Schmitt, der fruchtbare Leiter der Werkstatt für Plastik.

Ein kurzer letzter Teil des Bandes ist der „Ausbreitung der Bauhauslehre" gewidmet. Er deutet mit wenigen Abbildungen das vielfältige Schaffen von Gropius ab 1929 in Berlin und später in den USA an, zeigt das Wirken von Bayer und Breuer in Amerika, die Werkbundausstellung Moholys in Paris und London, den Schweizer Pavillon Max Bills auf der Mailänder Triennale 1936, die Einrichtungen Gustav Hassenpflugs, jetzt Leiter der Landeskunstschule Hamburg, aus den dreißiger Jahren, die Wandbehänge Otti Bergers, die Gläser Wilhelm Wagenfelds von 1935 usw. Den Abschluß bilden das von tiefem Verstehen für Idee und Großleistung des Bauhauses zeugende Geleitwort Alfred H. Barrs zur amerikanischen Ausgabe des Bandes von 1938, die Würdigung der Tätigkeit von Josef und Anni Albers am Black Mountain College sowie des 1937 von Moholy-Nagy gegründeten „New Bauhaus" in Chicago. Endlich die Lebensdaten sämtlicher Bauhausmeister, eine umfängliche Bibliographie und das nach Künstlern geordnete Abbildungsverzeichnis.

Ein Wunsch für die bei diesem wertvollen Zeitdokument gewiß bald zu erwartende Neuauflage sei noch beigefügt: Ein Stichwort-Vermerk bei jedem im Künstlerverzeichnis Genannten, wo er heute lebt und wirkt.

Hans Hildebrandt

Carl Strüwe: **Formen des Mikrokosmos, Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt.** Prestel Verlag, München, 1955.

Dieses Buch findet mit Recht eine gute Aufnahme. Hier breitet sich eine phantastische Wirklichkeit aus, eine Wirklichkeit mikroskopisch kleinster Formen, erst durch das Mikroskop erlebbar, ihr Werden, ihr elementares Sein und ihre Funktionen im Räderwerk der Schöpfung.

Das Lichtmikroskop erschließt uns auf vielen Tafeln eine Welt von kristallinischen Zellen, man spürt geheimnisvolle Regungen, die im Zusammenströmen neue Formen hervorbringen. Winzige Konstruktionen richten sich aus gestaltloser Materie zu stählern scheinendem Gestänge auf. Der Blick dahinein ist erregender als jener in den Eiffelturm oder sonst ein technisches Riesenbauwunder. Statisches und dynamisches Geschehen sind aus der Fülle des hier im Mikroskop Sichtbaren ge-

ordnet und in eine Bildform gebracht. Die Ausdruckskraft kleiner Formen in kollektiven Bindungen oder in der Vereinzelung ist von großer Anregung und gehört zu den stärksten Eindrücken dieses Buches. Urbilder und magische Ähnlichkeiten mit Dingen der größeren Welt werden gezeigt. Angesprochen wird schließlich der Bildner Mensch. Der Mikrokosmos bietet ihm neue Signale der Fabulierlust an; sei es, indem er ihn anleitet, Assoziationen fotografisch aufzunehmen oder aus seiner Formenwelt subjektiv fotografisch zu gestalten.
Strüwe hat seine Lichtbilder zwar nicht gemacht mit einem Seitenblick auf die moderne Kunst, aber die Beziehungen sind unverkennbar und gleichnishaft. Das Lichtmikroskop und das Auge des Künstlers Strüwe haben uns diese anregenden und erregenden Bilder sichtbar gemacht. Jeder muß sie akzeptieren, denn es sind Naturgegebenheiten, wissenschaftlich nachweisbar. Wenn diese Dinge „erfunden" wären, hätten sie beim Betrachter ihre Schwierigkeiten: Erfundenes erscheint dem Betrachter leicht willkürlich und erweckt seine Streitlust. So liegt der Fall bei der Mehrzahl der Menschen gegenüber der modernen Kunst. Es fehlt ihnen das Bewußtsein der Relation, es fehlt das „Lichtmikroskop".
Es gelang in diesem Buch eine Synthese von Objekt und Bild, von Naturgeschehen und Menschenwerk, von Wort und Bild. Daß diese Synthese an einem so spröden, wissenschaftlichen Stoff gesucht und dieser so zu epischem Leben für viele erweckt wurde, ist dem Autor zu danken. Auch das Wort, das einführend seinen Platz hat, spricht eine zuchtvolle Sprache, es schwärmt nicht, es stellt fest. Wer als Fachmann, Naturfreund, Lichtbildner, Künstler oder Kunsthandwerker mannigfache Form erleben will, findet sie in diesem Buch.

Fritz Landwehr

Piper-Bücherei: **Hieronymus Bosch, Garten der Lüste.** Einführung von Hans Rothe, 53 Tafeln, 14 Seiten Text, Piper u. Co. Verlag, München, 1955, DM 3,50.

Mit dem vorliegenden Piper-Bändchen ist das „Irdische Paradies" (wie man den „Garten der Lüste" auch nennen kann) durch eingehende Reproduktion der ästhetischen Betrachtung genähert; es hätte der inhaltlichen Erkenntnis eben darum entrückt werden müssen. Statt dessen aber hat man versucht, die ars amandi der „Brüder vom freien Geiste" (Wilhelm Fraenger), welche allein im Raum ihrer Esoterik zu überzeugen vermag, dem allgemeinen zeitgenössischen Verständnis näherzubringen, indem man sie als sogenannte „reine Sinnenfreude" in den Kodex der bürgerlichen Moral einbezieht. Die vorgelegte Interpretation (in der Einführung und in den Titeln der einzelnen Tafeln besonders) verzichtet, obwohl die Tafeln das Werk in seine einzelnen Symbole zerlegen, auf deren e i n d e u t i g e historische Erkenntnis. Der von Hans Rothe im konventionellen und irreführenden Sinn so benannte „Garten der Lüste" erscheint im Zwielicht des Kuriosen, gar des Komischen. Die in der Einführung brüsk zurückgewiesene „Verfänglichkeit" schleicht sich auf dem Umweg über die absichtlich naiven und keuschen Titel der einzelnen Tafeln wieder ins Bewußtsein. Die bescheidene Negation einer Deutung der Symbole führt zu ihrer harmlosen Verkennung. (Man vergleiche die überzeugenden Interpretationen Fraengers zu Tafel 7, 8, 11.)

Peter Brockmeier

Wolfgang Braunfels: **Meisterwerke Europäischer Malerei.** Acht Farbtafeln und 223 Bildwiedergaben in Kunstdruck. Safari Verlag, Berlin, DM 19,80.

Der vorliegende Bildband ist als Entwurf zu einem idealen Museum gedacht. Die berühmtesten und bis in die Gegenwart lebendigen Werke der europäischen Malerei sollten in einem Buch vereinigt werden. Dieses Vorhaben legte dem Verfasser Beschränkung in der Auswahl und eine klare Gliederung der Zusammenstellung nahe. Von den frühen Italienern bis zu den Vätern der modernen Kunst bringt der Autor eine prägnante Einteilung der einzelnen Epochen und deutet mit jeweils knappen geschichtlichen Darstellungen ihren geistigen Hintergrund an. Je eine Farbtafel zu den einzelnen Abschnitten gibt dem Betrachter einen Eindruck von der farblichen Orientierung der verschiedenen Perioden. Freilich macht der Kenner in diesem imaginären Museum keine Entdeckungen, für den Laien aber ist dieses Buch ein wertvoller und hilfreicher Führer durch die Galerie der größten und berühmtesten Meisterwerke der europäischen Malerei.

—ri—

Lilli Fischel: **Die Karlsruher Passion und ihr Meister.** Verlag G. Braun, Karlsruhe. (65 S., 66 Abb.)

Der Straßburger „Meister der Karlsruher Passion", so benannt nach den vier Flügelbildern eines verlorenen Altarwerks, die sich heute in der Karlsruher Kunsthalle befinden, ist zweifellos eine der kraftvollsten und interessantesten Gestalten jener an bedeutenden Charakteren so reichen Generation, welche im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts dem abklingenden „weichen Stil" die Härte eines neuen Realismus und dramatischen Ausdrucksstrebens entgegengesetzt haben. L. Fischel hat diesem Künstler nach langjährigen Studien eine ausführliche, schön ausgestattete Monographie gewidmet. Ausgehend von den genannten Tafeln vermag die Verfasserin ein ganzes Oeuvre zusammenzustellen, das Entwürfe für wichtige Zyklen der Straßburger Glasmalerei (Fenster in der Benediktinerkirche zu Walburg/Elsaß und in St. Wilhelm zu Straßburg) und einen heute verlorenen, nur in späterer Nachzeichnung und Stichkopie erhaltenen Freskenzyklus der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg einschließt. In weitem Maße ließen sich Kompositionsgedanken und Formensprache des Meisters ES und anderer Zeitgenossen wie auch des sogenannten „Meisters der Koburger Rundblätter" nachweisen. Auch das Original der durch die Holzschnittausgaben so volkstümlich gewordenen und weit verbreiteten „Ars moriendi" wird auf ihn zurückgeführt, womit sich eine Möglichkeit ergibt, die bisher durchaus ungeklärte stilistische Herkunft des Künstlers aus der holländischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts abzuleiten. Eine bedeutende Persönlichkeit, welche die Verfasserin überzeugend mit dem von den Zeitgenossen so hoch gepriesenen Hans Hirtz gleichzusetzen vorschlägt, ist durch diese Arbeit endlich aus dem Dunkel der Anonymität aufgestiegen, um den ihr gebührenden Platz in der deutschen Kunst des späteren Mittelalters wieder einzunehmen.

Henry Schaefer-Simmern: **Sculpture of Europe today.** University of California Preß, 1955. Berkely und Los Angeles. 128 Abbildungen, 15 Seiten Text. Bibliographie-Angaben über die einzelnen Bildhauer.

Ein künstlerisch konzipiertes Buch über Kunst. Geistreich nicht in der zugespitzten Formulierung, sondern in der schlichten Art des Erkennens und Ordnens. Typographisch gibt das Werk seine qualitätsvolle Visitenkarte schon in der Gestalt des Umschlags und bleibt diesem Qualitätsgefühl treu: Auffallend der Verzicht auf Hochglanz und der Takt in der Zuordnung der jeweils zusammengehörenden Seiten. Weder Land noch Anfangsbuchstabe des Namens bestimmen die Folge, sondern Einsichten in das formale Gepräge. Es wird dabei nicht nur Formverwandtschaft evident, sondern Ursprung und Authentizität formschöpferischer Kraft. Der Echtheitsausweis einer Elite von Meistern der Moderne wird sichtbar. Um sie gruppieren sich die Jungen, die mit dem errungenen Formgut weiterbauen. — Einige Namen allerdings dürften nur scheinbar eine Ergänzung der sonst so guten Auswahl darstellen. Unter den deutschen Bildhauern vermißt man den früh verstorbenen Fritz Wrampe. Trotz ihrer Stille ist seine plastische Welt so bedeutsam, daß man sie nach Lehmbruck an eine erste Stelle setzen möchte.
Erfreulich, daß der Geist von Adolf Hildebrand mit dem klassischen Buch „Problem der Form" wieder herangezogen wird, um wichtigste Dinge über Plastik und künstlerische Gestaltung im allgemeinen aufzuzeigen, in lebendiger Ergänzung zur Formanschauung der romanischen Länder. P. v. M.

. . . mit y. Wilhelm Thöny erzählt und zeichnet. Leykam Verlag, Graz.

Die Gattin des Malers veröffentlicht hier dem Wunsch ihres Mannes gemäß die literarischen Arbeiten Wilhelm Thönys: kleine Essays, Traumgeschichten und Aufzeichnungen von Erlebnissen und Begegnungen. Bilder einer beneidenswerten Kindheit vor der Jahrhundertwende sind die Grazer Erinnerungen des Malers. Die Schilderungen seiner Münchener Akademiezeit in den Jahren 1908—1912 sind kulturhistorisch aufschlußreich. Hier begegnen dem Leser illustre Gäste, beispielsweise des Schwabinger Cafés „Stephanie": der arrivierte Albert Weißgerber, der die Neue Sezession gründete, der Blaue Reiter alias Franz Marc, der Karikaturist Rudolf Wilke, der extravagante Golem-Dichter Gustav Meyrink, Henry Bing, der Zeichner des Simplizissimus. Die Berichte aus den dreißiger Jahren in Frankreich enthalten u. a. eine die Person Cézannes erhellende Unterhaltung mit dessen Schwager.
Wo Thöny die bildende Kunst zum Gegenstand seiner Betrachtungen macht, gibt er seine ganze Hingabe an das Malen zu erkennen. Aber Thöny war gleichermaßen bildnerisch wie musikalisch begabt (er spielte Klavier, komponierte gelegentlich und sang). Zu Beginn der Münchener Jahre entscheidet er sich jedoch endgültig für den Malerberuf.
Zwanzig Grafiken, die dieses Buch illustrieren, stellen Thöny als einen Zeichner vor, dessen fragiler Strich und psychologische Charakterisierungskunst zweifellos einem Klima angehören, das durch Ensor, Kubin und Kokoschka bestimmt wurde. Hervorragend das Selbstporträt und das Porträt von Meier-Graefe.
Österreich hat Thöny auf der diesjährigen Biennale in Venedig zwei Räume gewidmet. Bedauerlicherweise ist ein wesentlicher Teil seines Gesamtwerkes 1948 in New York verbrannt, dort, wo er elf Jahre lebte und 1949 starb. Seine New York-Bilder zeigen mehr noch als die frühen, bereits außerordentlich nuancensicheren Arbeiten jene „Irrealität des Realen", in der ein entstofflichter Impressionismus in eine visionäre Welt transponiert wird.
Abgesehen von einigen Geschichten, wie z. B. der Liebesromanze in „Schatten", in der die Gefühle sentimental werden, ist dieses Buch im Ganzen wie Thea Thöny im Vorwort sagt, dazu geeignet, eine „lückenlose Biographie Wilhelm Thönys" zu vermitteln. F.-Michels

Gustav Seitz: **Skulpturen und Zeichnungen.** Mit einem Vorwort des Künstlers. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1956.

Das vorliegende von Werner Klemke gestaltete Buch ist ein Bildband, der einen Überblick über das Oeuvre des Bildhauers von 1925 bis heute vermittelt. Gustav Seitz zählt zweifellos zu unseren wesentlichen Begabungen in der Plastik. Seine Figuren bieten dem Einfühlungsdrang des Betrachters keineswegs das Spiel schöner Naturformen an. Vielmehr entziehen sie sich ihm spröde und manchmal in die dumpfe Verschlossenheit großer Massen. Ausgehend von Maillol gelang diesem Künstler eine von innen nach außen schwellende Körperlichkeit. Einfluß, wenn man will, mögen auch die Ägypter genommen haben. Derart gestaltet Seitz nicht einen beliebigen Frauenkopf, sondern das Formerlebnis schlechthin. Hinter allen seinen Arbeiten nimmt man die geometrische Urfigur wahr, allerdings erfüllt von der ihm eigentümlichen Sinnlichkeit. Er sagt selbst über sein Schaffen: „Immer gehe ich bei meiner Arbeit von der Natur aus, die mich umgibt. Ich beziehe alle Anregungen aus ihrem unerschöpflichen Reichtum an Formen. Sie zwingt mich zum intensiven Schauen, zum Auswendiglernen und zum Umsetzen des Geschauten in Ton und Stein. Wenn je ein intellektuelles Erlebnis am Entstehen einer plastischen Arbeit beteiligt ist, dann nur in Verbindung mit etwas Gesehenem. Dabei ist das Optische immer der stärkere, der ausschlaggebende Eindruck." K. F. Ertel

DIE TOTEN

Marie Laurencin starb im Alter von 71 Jahren in Paris. Die in Paris geborene Malerin stand früh in persönlicher Berührung mit den Malern und Dichtern des Bateau-Lavoir. Doch blieb ihre Malweise, die sie zu einem eigenwilligen Lyrismus entwickelte, von den Einflüssen des Kubismus unberührt.

Die Malerin Gertrud Wurmb, Mitglied der Académie Française, die in den letzten 15 Jahren sehr zurückgezogen lebte, starb im Alter von 77 Jahren.

Enrico Prampolini, dessen auf der diesjährigen Biennale in Venedig gezeigtes Bild „Kosmische Kette" wir in diesem Heft abbilden, starb im Alter von 62 Jahren in Rom. Prampolini stand schon zu Beginn des ersten Weltkrieges im Kontakt mit den italienischen Futuristen und nahm regen Anteil an den Theorien Kandinskys, den er im Weimarer Bauhaus persönlich kennenlernte.

Der Maler Erwin Heinrich, langjähriger Leiter der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, erlag am 3. Juli im Alter von 69 Jahren einem Herzschlag.

PERSONALIA

Georges Rouault wurde am 27. Mai dieses Jahres 85 Jahre alt.

Kurt Gerstenberg, der Würzburger Kunsthistoriker, wurde am 23. Juli 70 Jahre alt. Professor Gerstenberg ist Mitarbeiter unserer Zeitschrift. Seine biographischen Daten finden sich auf Seite 75 dieses Heftes.

Neuer Präsident des PEN-Clubs wurde André Chamson, einer der meistgelesenen Romanschriftsteller Frankreichs, Mitglied der Académie Française und Leiter der „Petit-Palais"-Abteilung des Louvre. Der 56-jährige ist Museumsfachmann von Beruf und hütete während der deutschen Besetzung zusammen mit Malraux die Gemälde des Louvre. Der frühere Präsident des PEN-Clubs war der englische Romancier Charles Morgan.

Die Leitung der Kunstakademie Karlsruhe übernahm Dr. Kurt Martin, der bisherige Direktor der Badischen Kunsthalle, nachdem sich Prof. Otto Haupt, der kommissarische Leiter der Kunstakademie, wieder ausschließlich seiner Arbeit an der Technischen Hochschule widmen will. Leiter der Karlsruher Kunsthalle wurde Dr. Jan Lauts, der bisherige Stellvertreter Dr. Martins.

Der „Große Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen", der aus fünf Einzelpreisen zu je 10.000 DM besteht, wurde für Malerei verliehen an: E. W. Nay, für Bildhauerei an: B. Heiliger und Z. von Szekessy, für Baukunst an: Schneider-Esleben, für Musik an: Hans Werner Henze und für Literatur an: Gottfried Benn, den diese Ehrung nicht mehr erreichte.

Der Kunsthistoriker und Spanienforscher Hugo Kehrer wurde 80 Jahre alt.

Der Münchener Bildhauer Bernhard Bleeker feierte am 26. Juli seinen 75. Geburtstag.

AUSSTELLUNGEN

Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, zeigt bis zum 22. 8. Grafik von Wilhelm Geissler und Aquarelle und Ölbilder von Gerhard Neumann.

Der Heidelberger Kunstverein zeigt bis zum 26. 8. Aquarelle und Zeichnungen von Hans Haffenrichter und Heinz-Otto Müller-Erbach, dazu Plastik von Erich Kuhn und Keramik von Beate Kuhn.

Das Metropolitan Museum in New York zeigt gegenwärtig eine Ausstellung deutscher Kunst vom 14. bis 20. Jahrhundert. Den Mittelpunkt bildet eine Schau von 153 Zeichnungen aus 25 Museen und Privatsammlungen Westdeutschlands.

Eine umfassende Ausstellung von Rubenszeichnungen findet bis zum 2. 9. im Rubenshaus in Antwerpen statt.

Die „galerie d'art moderne" in Basel zeigt bis Mitte September eine Ausstellung „art d'aujourd'hui" mit Werken von Arp, Klee, Kandinsky, Picasso, Braque, Léger, Marc, Morandi, Marini u. a.

Das Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath zeigt bis Ende August Gemälde, Gouaches und Grafik von Otto Müller.

Das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum, Schleswig, Schloß Gottdorf, zeigt bis zum 12. 8. Bilder von Kay H. Nebel.

Ostdeutsches Steinzeug und Deutsche Barockgrafik zeigen die Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf im Hetjensmuseum am Ehrenhof bis zum 15. 8.

„Italienische Malerei heute" zeigt das Städtische Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, bis zum 20. 9.

„Robert Delaunay, Gemälde und Grafik" zeigt die Städtische Kunsthalle Mannheim bis zum 26. 8.

Die Kunstgalerie Boysen, Meldorf/Holstein, bringt Handzeichnungen von Imo Lieske ab 5. 8.

Die Galerie Günther Franke, München, zeigt bis Ende August eine Gerhard-Marcks-Ausstellung mit 36 Bronzen aus den Jahren 1943—1954.

Das Kunstkabinett Klihm, München, veranstaltet bis zum 31. 8. eine Ausstellung mit Collagen, Aquarellen und Plexiglasbildern von L. Moholy-Nagy.

Das Kunstkabinett „duisburger bücherstube" zeigt im August 25 Ölbilder von Werner Graeff.

„Johannes Molzahn. Überblick über ein Schaffen von 40 Jahren. Gemälde, Zeichnungen und Grafik" heißt eine Ausstellung, die das Hessische Landesmuseum Darmstadt bis zum 23. 9. veranstaltet.

Das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, zeigt bis Mitte September „Christus und Maria", Westdeutsche Kunstwerke der Gotik.

Das Klingspor-Museum, Offenbach, eröffnet am 7. 11. eine Ausstellung der kürzlich erworbenen bibliophilen Sammlung Guggenheim.

Das Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, zeigt bis Oktober zwei Ausstellungen: „Alte textile Volkskunst" und „Alte Musik und ihre Instrumente".

Das Deutsche Klingenmuseum zeigt bis zum 9. 9. eine Gedächtnis-Ausstellung für den vor 90 Jahren geborenen und vor 30 Jahren verstorbenen Maler Robert Engels.

Anläßlich des 50. Geburtstages des Malers Alo Altripp im September zeigt der Wiesbadener Kunstverein im gleichen Monat eine Retrospektive, Arbeiten von 1927—1956.

Eine Ausstellung „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk" zeigt das Stadthaus in Freudenstadt bis zum 19. 8.

Das Städtische Museum Osnabrück, Hegertorwall, zeigt bis zum 1. September „Künstlerisches Schaffen — Industrielles Gestalten. Künstler um die Tapetenfabrik Rasch." Es stellen 28 Maler aus, u. a. Bendixen, Grochowiak, Hildebrand, Sintenis, Tajiri und Vordemberge-Gildewart.

Die Galerie Nierendorf, Berlin, zeigt bis zum 7. 9. Bilder und Zeichnungen von Georg Lippmann.

Die Böttcherstraße, Bremen, zeigt im August im Paula-Becker-Modersohn-Haus aus eigenem Besitz Grafik und Handzeichnungen der alten Worpsweder Maler Vogeler, H. am Ende, F. Overbeck u. a.

Im Suermondt-Museum, Aachen, zeigt der Museumsverein bis zum 31. 8. „Eifel und Ardennen im Bilde".

Der Kunstverein Freiburg zeigt bis zum 19. 8. eine umfassende Robert Delaunay-Ausstellung.

In der Hamburger Kunsthalle sind bis zum 12. 8. Malerei und Grafik von G. Wind ausgestellt.

Die Zimmergalerie Franck, Frankfurt, zeigt bis zum 15. August Gouachen von Jos. Wedewer.

ALLGEMEINES

Der Bezirksverband Pfalz hatte 1953 erstmals den Pfalzpreis für bildende Kunst ausgeschrieben. Der Pfalzpreis ist ein Förderungspreis und wird verteilt an Künstler, die entweder in der Pfalz geboren sind oder innerhalb ihrer Grenzen festen Wohnsitz haben. Das Alter der Bewerber darf 50 Jahre nicht überschritten haben. Alle im Saargebiet geborenen bildenden Künstler werden in den Kreis der Bewerber mit einbezogen. Nachdem im vergangenen Jahr der Pfalzpreis für Malerei und Graphik ausgeschrieben war, erfolgt die Ausschreibung in diesem Jahre turnusgemäß wiederum für Plastik.
Einlieferungstermin ist der 1. 10. 1956. Über die Zuerkennung des Preises entscheidet das beratende Gremium der Pfalzgalerie, die Ankaufskommission für Werke der bildenden Kunst, die unter Vorsitz von Direktor Kiesel steht. Diese Kommission wird 1956 erweitert durch Frau Emy Roeder sowie einen Vertreter des Bezirkstages Pfalz. Ein Werk des Preisträgers, das unter den eingereichten Arbeiten ausgewählt wird, geht mit der Zuteilung des Preises an die Pfalzgalerie über. Alle Einzelheiten werden in einem Schreiben, das bei der Pfalz. Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern angefordert werden kann, bekannt gegeben.

Der Laiengrafiker Friedrich Zablocki hat die „Trolonitradierung" erfunden. Trolonit ist ein unzerbrechlicher säure-, hitze- und kältefester Werkstoff (in Installations- und Baugeschäften erhältlich). Mit der kalten Nadel hebt man die Zeichnung aus und hat die Möglichkeit, beliebig viele Positive abzuziehen. Zablocki, dessen großer Wunsch es ist, eine Kunstakademie zu besuchen, ist taub und verdient sich mühsam seinen Lebensunterhalt mit technischem Zeichnen auf einer Zeche. Bis jetzt fand sich leider niemand, der die Ausbildung Zablockis finanziert.

Der „Verein bildender Künstler" in Karlsruhe, der auf ein 80jähriges Bestehen zurückblicken konnte und zeitweise das künstlerische Gesicht der alten badischen Hauptstadt entscheidend mitbestimmte, löste sich auf, nachdem das Bauvorhaben der Wiedererrichtung des Künstlerhauses an einer Kostenüberschreitung von über 200 000 DM gescheitert ist. Die Stadt hatte nach Gewährung einer ersten Bürgschaft von 180 000 DM die Übernahme einer zweiten Bürgschaft abgelehnt. Die Vereinsleitung warf nach der Konkursanmeldung der Stadt mangelnde Förderung des Kulturlebens vor. Nunmehr soll es zur Zwangsversteigerung des erst im Rohbau fertiggestellten Gebäudes kommen.

Berichtigungen

Im Bildteil dieses Heftes muß es heißen:
Stourdza-Kapelle, nicht Sdurza-Kapelle,
Jacques Villon, nicht Jaques Villon.

Die auf der linken Umschlaghälfte unseres letzten Heftes (IX/6) abgebildete Plastik stammt nicht von Fritz Cremer, sondern von Walter Howard, Berlin.

Das Porträt Marie Louise Kaschnitz auf Seite 63 dieses Heftes fotografierte Elisabeth Hase, Frankfurt a. M.; das Porträt Leopold Zahn auf Seite 64 fotografierte Erica Loos, Pforzheim.

An unsere Bezieher!

Diesem Heft liegt das Inhaltsverzeichnis des Jahrganges IX bei.

Einbanddecken für den IX. Jahrgang (1955/56) in **Ganzleinen** sind zum Preise von 3,50 DM zu beziehen durch die Vertriebsstelle DAS KUNSTWERK Agis-Verlag GmbH, Krefeld, Goethestraße 79.

Der Gesamtauflage dieser Doppelnummer liegen Prospekte der Firma Rodi & Wienenberger (»FLORALIA«-Schmuck) und Prospekte des LANGEN-MÜLLER-Verlags (»Vom Geist der Kunst«) bei. Wir bitten unsere Leser, diesen Beilagen und einem vierfarbigen angehefteten Prospekt der Kurbetriebe Wiesbaden besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

WOLDEMAR KLEIN BADEN-BADEN

NEUE KUNST-POSTKARTEN

Serie 76: **Minnesänger, 4. Folge**
Serie 48: **Kinderzeichnungen**
Serie 71: **W. Kandinsky, Farben und Klänge**
Serie 75: **H. Hesse, Aquarelle a. d. Tessin**
Serie 69: **Utamaro, Kurtisanen**
Serie 70: **Japanische Kinderspiele**

Jede Serie mit 12 Karten 3,— DM

EINE BESONDERE NEUERSCHEINUNG (UND NEUERUNG)

BILD-BRIEFKARTEN

Vierseitige Doppelkarten mit zwei weißen Innenseiten zum Beschreiben als Brief

Bisher sind erschienen:

Serie 68: **Persische Miniaturen** (10 Doppelk.) 4,— DM
Serie 73: **Chinesische Landschaften** (6 Doppelk.) 2,40 DM
Serie 78: **Bele Bachem, Tierkreisbilder** (12 Doppelk.) 4,80 DM

Unsere Hadernbibeldruckpapiere und Dünndruckpapiere genügen den höchsten Anforderungen. Unter den Qualitätsbezeichnungen

INDIA
BYBLOS
PERSIA

tragen sie das Gütezeichen der Gütezeichengemeinschaft Feinpapier eV. Sie sind für anspruchsvolle Verleger und Drucker zu einem besonderen Wertbegriff geworden.

Weitere Spezialitäten

Zigarettenpapiere
Kondensatorpapiere
Kohlerohpapiere

PAPIERFABRIK SCHOELLER & HOESCH GERNSBACH / BADEN